

# Geschichte der renaissance in Italie

Jacob Burckhardt, Heinrich Holtzinger


LIBRARY OF
COLUMBIA UNIVERSITY
AVERY ARCHITECTURAL LIBRARY
IN MEMORY OF
HENRY OGDEN AVERY
ARCHITECT
BORN THIRTY-FIRST
JANUARY M DCCC L II
DIED THIRTIETH APRIL
M DCCC LXXXX
HIS PARENTS
SAMUEL P AVERY AND
MARY OGDEN AVERY
HAVE FOUNDED THIS
REFERENCE LIBRARY
OF ARCHITECTURE AND
DECORATIVE ART
CID DCCC XC

# GESCHICHTE

DER

# RENAISSANCE

IN

# ITALIEN

VON

JACOB BURCKHARDT.

DRITTE AUFLAGE.

Unter Mitwirkung des Verfassers bearbeitet

von

Dr. Heinrich Holtzinger

Professor der Kunstgeschichte an der Universität Tübingen.

Mit 288 Illustrationen.

STUTTGART

Verlag von Ebner & Seubert (Paul Neff)

1891.

# GESCHICHTE

DER

# NEUEREN BAUKUNST.

VON

JACOB BURCKHARDT

UND

WILHELM LÜBKE.

Mit zahlreichen Illustrationen in Holzschnitt.

**Erster Band.**

Dritte durchgesehene und vermehrte Auflage.

STUTTGART
Verlag von Ebner & Seubert (Paul Neff)
1891.

## Vorwort zur zweiten Auflage.

Das Werk, welches im Jahre 1867 als Theil und Fortsetzung von Franz Kugler's Geschichte der Baukunst erschien, tritt hier mannigfach berichtigt und mit einem sehr viel grösseren Reichthum von Illustrationen an's Licht. Der Verfasser glaubte, es sei wünschbar, dass neben die erzählende Kunstgeschichte auch eine Darstellung nach Sachen und Gattungen trete, gleichsam ein zweiter systematischer Theil, wie diess seit Winckelmann mit der Kunst des classischen Alterthums geschehen. Es ergeben sich bei einer solchen parallelen Behandlung des Zusammengehörenden manche Resultate, welche die nach Künstlern erzählende Geschichte nicht zu betonen pflegt. Die Triebkräfte, welche das Ganze der Kunst beherrschten, die Präcedentien, von welchen der einzelne Meister bei seinem Schaffen bedingt war, treten hier in den Vordergrund, während die Künstlergeschichte den grossen Vorzug behaupten wird, die Individualitäten in ihrer Macht und Fülle schildern zu dürfen. Vielleicht liesse sich die hier vorliegende Arbeit auch durch ihre Kürze rechtfertigen, indem sie den wesentlichen Kunstgehalt einer Periode in einen kleinern Umfang zusammendrängt als diess die Künstlergeschichte vermag. Dem Verfasser hat sich übrigens sehr klar die Wahrheit aufgedrängt, dass wer in der Kunst nicht einmal Dilettant ist, diese Art von paralleler Forschung und Darstellung immer nur bis zu einem mässigen Ziele führen kann, und dass Forscher, welche zugleich mit der Ausübung der Kunst vertraut sind, dieselbe mit ganz anderm Erfolge fördern würden.

## Vorwort zur dritten Auflage.

Bei der Ausgabe der vorliegenden dritten Auflage bedarf es von Seiten des Unterzeichneten wohl nicht der besonderen Versicherung, dass er alle Kraft eingesetzt hat, der ehrenvollen Aufgabe, die ihm übertragen war, einigermassen gerecht zu werden. Eine nicht unbeträchtliche Reihe

von Erweiterungen und Verbesserungen ist vom Herrn Verfasser selbst der neuen Auflage einverleibt worden; einen werthvollen Beitrag (im § 57) verdankt dieselbe dem liebenswürdigen Entgegenkommen des Herrn Professor A. Thiersch in München, welcher die Herübernahme seiner Studie über die Proportionen aus Durm's Handbuch der Architectur freundlichst gestattet hat; endlich gebührt dem Herrn Verleger auch hier der Dank für die Vermehrung des Illustrationsmateriales. Der bisherige Umfang des Werkes an Bogenzahl ist trotz der Erweiterungen an Text und Abbildungen, Dank dem grösseren Format, erhalten geblieben.

**H. Holtzinger.**

# Inhalts-Verzeichniss.

## ERSTES BUCH.

## ARCHITECTUR.

### I. Kapitel.

### Der monumentale Sinn der italienischen Architectur.



### II. Kapitel.

### Bauherrn, Dilettanten und Baumeister.



### III. Kapitel.

### Die Protorenaissance und das Gothische.



### IV. Kapitel.

### Studium der antiken Bauten und des Vitruv.



### V. Kapitel.

### Die Theoretiker.



### VI. Kapitel.

### Die Formenbehandlung der Frührenaissance.

VII. Kapitel.

**Die Formenbehandlung des XVI. Jahrhunderts.**



VIII. Kapitel.

**Das Baumodell.**



IX. Kapitel.

**Die Composition der Kirchen.**



X. Kapitel.

**Klöster und Bruderschaftsgebäude.**



XI. Kapitel.

**Die Composition des Palastbaues.**

XII. Kapitel.

**Spitäler, Festungsbauten und Brücken.**



XIII. Kapitel.

**Correctionen und neue Stadtanlagen.**



XIV. Kapitel.

**Die Villen.**



XV. Kapitel.

**Die Gärten.**



# ZWEITES BUCH.

## DECORATION.

I. Kapitel.

**Wesen der Decoration der Renaissance.**



II. Kapitel.

**Decorative Sculptur in Stein.**

## III. Kapitel.
## Decoration in Erz.



## IV. Kapitel.
## Arbeiten in Holz.



## V. Kapitel.
## Fussböden; Kalligraphie.



## VI. Kapitel.
## Die Fassadenmalerei.



## VII. Kapitel.
## Malerei und Stucchirung des Innern.



## VIII. Kapitel.
## Goldschmiedearbeit und Gefässe.



## IX. Kapitel.
## Decorationen des Augenblickes.

# Illustrations-Verzeichniss.

# Erstes Buch.

# Architectur.

## I. Kapitel.

## Der monumentale Sinn der italienischen Architectur.

### § 1.

### Der Ruhmsinn und die Stiftungen der Frömmigkeit.

Die italienische Baukunst wird seit dem Erwachen der höhern Cultur wesentlich bedingt durch den hier viel früher als anderswo entwickelten individuellen Geist der Bauherrn wie der Künstler. Im Zusammenhang mit demselben erstarkt der moderne Ruhmsinn, welcher nicht nur mit seinesgleichen wetteifern, sondern sich unterscheiden will und von einer früh beginnenden Reihe von Aufzeichnungen begleitet ist, welche im Norden fehlen.

Der Norden hat beinahe nur einzelne Rechnungen und Indulgenzbriefe, während in Italien Inschriften, Chronikangaben und Urkunden reich an tendenziösen Ausdrücken sowohl die Thatsachen als die Gesinnungen überliefern.

Diese monumentale Baugesinnung, bald mehr auf das Mächtige, bald mehr auf das Schöne oder Zierliche gerichtet, bleibt eine der ersten, bewusstesten Lebensregungen der ganzen Zeit vom XI. bis in's XVI. Jahrhundert, und begleitet den Versuch der Wiedererweckung der antiken Baukunst im XII., die Aufnahme des Gothischen seit dem XIII. und die Renaissance seit dem XV. Jahrhundert fast gleichmässig, als höchste Triebkraft.

Beim Kirchenbau natürlich nicht genau auszuscheiden vom Bedürfniss der Frömmigkeit. Der sichtbare Ausdruck der letztern, Ablass, Collecten und Almosen auch für Cathedralen nicht entbehrlich und für Bauten von Ordenskirchen die wichtigste Geldquelle. Doch hatte der Ablass in Italien politische Grenzen; wenn die nordischen Cathedralen während ihres Baues jede auch im Gebiet der andern collectiren liessen, so wären Pisaner, Bolognesen, Sienesen, Florentiner, Venezianer

einander wohl sonderbar vorgekommen, wenn eine dieser Städte Aehnliches versucht hätte.

Als ein Bischof von Fiesole seinem Clerus eine Beisteuer zum florentiner Dombau auferlegte, beschwerten sich unzufriedene Priester sofort beim Papste; Guasti, S. Maria del Fiore, p. 18, Document von 1299.

Ablass Bonifaz IX. für den Dombau zu Mailand 1391, den Besuch der dortigen fünf Hauptkirchen dem der römischen Patriarchalkirchen gleichstellend, höchst einträglich; Corio, storia di Milano, fol. 269. Ebenso die jährliche Oblation am Fronleichnamsfest; Petri Candidi Decembrii vita Phil. Mariae Vicecom., bei Muratori, Rer. ital. script., tom. XX, Col. 998.

Die Festa del perdono in Mailand, 1460 zum ersten Mal gefeiert, warf ihren Ertrag, jährlich alternirend, für das grosse Spital und den Dombau ab; W. v. Oettingen, Ueber das Leben und die Werke des Antonio Averlino, genannt Filarete, S. 31.

Ungeheure Collecten an einzelnen Wallfahrtsstätten, Gaben einer bunt gemischten Pilgerschaft; die alljährliche am Grab des h. Antonius zu Padua warf oft bis 400 Goldstücke ab; Mich. Savonarola, de laudibus Patavii, bei Murat. XXIV, Col. 1148. (Geschrieben nach 1445.)

In Venedig S. Maria de' miracoli 1480 aus einer bloss örtlichen raschen Collecte von 30,000 Ducaten erbaut; S. Giovanni Crisostomo 1497 meist aus Ablassgeldern; Malipiero, ann. veneti, archiv. stor. VII, II, p. 705.

Besonders zahlreiche Stiftungen und Herstellungen von Kirchen und Klöstern in Schreckenszeiten, z. B. zu Ende des XV. Jahrhunderts in Perugia; Matarazzo, cronaca, archiv. stor. XVI, II, p. 6.

Doch die Oblationen bisweilen nur scheinbar freiwillig; Diario Ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 197, die für den Domthurm von Ferrara seit 1451, thatsächlich vorgeschrieben.

## § 2.

### Die Baugesinnung der Florentiner.

In den freien Städten will vor Allem der municipale Stolz in einem mächtigen Dombau sich selber ein Genüge thun und die Nachbarn übertreffen. Die blosse Devotion, dem Anschwellen und Abnehmen unterworfen, tritt zurück neben Staatsbeschlüssen und Steuern.

Von Venedig und Pisa im XI. Jahrh. ist das Nähere hierüber nicht bekannt. Aber 1153 werden die Kosten für das Baptisterium zu Pisa durch eine städtische Auflage gedeckt und dann, der Sage nach, Säulen, Pfeiler und Bogen binnen 15 Tagen aufgesetzt; Vasari, I. p. 239 (Le M. I, p. 210), im Proemio, c. 14.[1] — Arezzo, welches das für den Dombau bestimmte Legat Gregor's X. (st. 1276) mit Kriegen ausgegeben, beschloss, dem Unternehmen für alle Zukunft bestimmte Strafgelder zuzuwenden; Vasari I, p. 364, Nota 3 (Le M. I, p. 305 s.) vita di Margaritone.

[1] In den Citaten aus Vasari bezieht sich die erste Band- and Seitenzahl auf die neueste Ausgabe von G. Milanesi (Florenz, Sansoni, 1878—85), die in Parenthese stehende auf die Ausgabe Le Monnier (Florenz, 1846 ff.).

Insbesondere ergreift der florentinische Staat sowohl als jede einzelne Behörde desselben jeden Anlass, um ihren monumentalen Ruhmsinn auch schriftlich auszusprechen, sogar durch Lob der Künstler.

Im März 1294 beschloss die Stadt, nachdem schon seit Monaten Stimmen laut geworden, dass die alte Cathedrale S. Reparata nicht mehr blos restaurirt, sondern durch einen Neubau ersetzt werden müsse, eine Ausgabe hierfür „zur Ehre und zum Lobe Gottes und der seligen Jungfrau Maria und zur Ehre der Gemeinde und des Volkes von Florenz und zum Schmucke dieser Stadt.“ Diese Worte werden von da an stereotyp in den Geldbewilligungsurkunden; Beispiele bei Guasti, S. Maria del Fiore, p. 2 ss.

Arnolfo, nach dessen Plan das Werk 1296 begonnen war, wird in einer Urkunde vom 1. April 1300, welche ihm Steuerfreiheit zusichert, gepriesen als ein Meister, der berühmter und im Kirchenbau erfahrener sei als irgend ein anderer in der Nachbarschaft; durch seinen Fleiss, seine Kunstfertigkeit und sein Genie hoffe Florenz, nach dem schon sichtbaren herrlichen Anfang des Werkes, einen Tempel zu erhalten, der ehrwürdiger und herrlicher sei, als irgendeiner sonst in Toscana. Man verstand sich zu einer Abgabe vom Verkehr, zu einer alljährlichen Kopfsteuer und anderen Lasten; Guasti, a. a. O. p. XL ss. Bei der Wiederaufnahme des Baues nach längerer Unterbrechung, in dem Glücksjahr 1331, wurde zu der Steuer eine Quote von den verpachteten Zöllen und Steuern hinzugefügt und in jeder Bude ein Kästchen für „das Gottesgeld“ aufgestellt; Gio. Villani X, cap. 194.

Weil der Dom seit vielen Generationen als Höchstes galt, konnte und musste sich das mächtige Verlangen und Vermögen zu seiner Vollendung in einem Florentiner concentriren: in Brunellesco. „Zwei grosse Dinge trug er von Anfang an in sich: die Wiedererweckung der guten Baukunst und den Kuppelbau von S. Maria del Fiore.“ Vasari II, p. 337 (Le M. III, p. 202).

Giotto's Ernennung zum Dom- und Stadtbaumeister 1334 mit feuriger Anerkennung desselben als ersten Künstlers der damaligen Welt; Gaye, carteggio I, p. 481; Guasti a. a. O. p. 43.

Dass ein bisheriges Gebäude durch Unschönheit eine Schmach für die Stadt sei, ein künftiges ihr zur Ehre und Zierde gereichen solle, wird gesagt u. a. bei Anlass des Neubaues von Orsanmichele 1336; Gaye, carteggio I, p. 46 ss. Gio. Villani XI, cap. 67 und 93. Die Nischen der einzelnen Pfeiler wurden den Zünften auszuschmücken übergeben. Die Gold- und Silbermünzen, die man in den Grundstein legte, hatten die Inschrift: ut magnificentia populi florent. artium et artificum ostendatur.

Der Neubau einer Ordenskirche wird durch einen besonders verehrten Fastenprediger den Vornehmen und Reichen des betreffenden Stadtquartiers in's Gewissen geschoben. Antonio Manetti, vita di Brunellesco, ed. Holtzinger, p. 57, bei Anlass von S. Spirito, 1428.

In welchen Händen auch der Staat sich befinden mochte, immer blieb die höchste Ambition die Seele des öffentlichen Bauwesens, nur dass mit der Zeit weniger Worte davon gemacht werden, weil sich die Sache von selbst verstand.

Der florentinische Theoretiker Leon Battista Alberti um 1450 leitet Grösse

und Macht des alten Roms grossentheils von dessen Bauten her und citirt Thucydides, welcher die Athener mit Recht darob rühme, dass sie durch Befestigungen viel mächtiger schienen, als sie waren. Arte edificatoria, Introd. (Opere volgari, vol. IV, p. 198).

Antonio Manetti, der nach 1471 seines Landsmannes Brunellesco's Leben schrieb, meinte, im Alterthum sei man an die Errichtung von Prachtbauten gegangen, um Ruhm zu erwerben, Glanz zu entfalten und Bewunderung zu erwecken, daneben auch, um bequem und sicher zu wohnen und seine Schätze zu behüten. Diese praktischen Zwecke sind characteristisch jenen ersteren nachgestellt; Manetti, a. a. O. p. 20.

Die grossen Medici, als sie ihre Personen der Staatsgewalt substituirten, wussten, dass sie damit eine allgemeine Baupflicht übernahmen. Cosimo (st. 1464) wollte vielen Leuten zu verdienen geben, zahlte genau und reichlich, freute sich, dass das Geld in der Stadt blieb, und bereute nur, dass er nicht 10 Jahre früher zu bauen angefangen. Sein gesammter Aufwand an Bauten, Almosen und Steuern 400,000 Goldgulden, laut der authentischen Rechnung bei Fabroni, Laurent. Med. magnif. vita, Adnot. 2 u. 25. Höhere, aber übertriebene Schätzungen in Campani vita Pii II, bei Murat. III, II, Col. 976, und bei Vespasiano Fiorentino, p. 332 bis 338; hier auch Cosimo's Weissagung: in 50 Jahren werde von Besitz und Herrlichkeit des Hauses Medici nur übrig sein was er gebaut habe. Vgl. auch Jovian. Pontan. de magnificentia. — Das Wort seines Sohnes Pietro über die Badia von Fiesole: so viel Geld wir hier verbauen, ist extra petulantiam ludumque fortunae gesichert; vgl. Matteo Bossi, bei Roscoe, vita di Lorenzo d. M. vol. IV, Beilage 5. — Lorenzo magnifico, Pietro's Sohn, freute sich beim Ueberschlag der gewaltigen Kosten, dass das Geld so gut ausgegeben sei; vgl. Cultur der Renaissance, III. Aufl. I, S. 78 u. 139; IV. Aufl. I, S. 79 s. Dass die drei Genannten die Bauten von Kirchen und Klöstern vielleicht auch für ein politisch sichreres Capital denn Geld gehalten, deutet Alessandro de' Pazzi an, Archiv. stor. I, p. 422. Der Ruhm der mediceischen Bauten unter Lorenzo, Matteo Bossi, l. c.

Die Venezianer wussten wohl, wesshalb sie dem bei ihnen im Exil (1433) weilenden Cosimo verboten, die Fassade von S. Giorgio maggiore zu bauen. Sansovino, Venezia, fol. 81.

In welchen Ausdrücken sich der florentinische Staat auch für andere seiner Künstler, z. B. für einen Bildhauer im J. 1461 nach aussen verwendet, s. bei Gaye, carteggio I, p. 196.

## § 3.

### Die Baugesinnung der Sienesen.

Der Bau-Ehrgeiz Siena's nimmt in den officiellen Aeusserungen oft eine wahre Heftigkeit an und blickt unruhig nach aussen. Eine eigene Verschönerungsbehörde wacht namentlich über den Strassencorrectionen. Petitionen von Bürgern in Bau- und Kunstsachen sind nichts seltenes.

Vgl. Milanesi, documenti per la storia dell' arte Senese, bes. I, p. 161—164, 180 u. f., 188, 193. II, S. 39, 183, 301, 337, 339, 345, 353. III, S. 100 u. f., 139, 273, 275, 280, 310 u. a. a. O. Allegretto, Diari Sanesi, bei Murat. XXIII, Col. 770 ss.

Das Stillestehen des Dombaues heisst eine Schande; — 1298 Weiterbau aus städtischen Mitteln; — der sog. neue Dom 1321 wird decretirt als ecclesia pulcra, magna et magnifica. — Die bisherige Domsacristei „für eine Dorfkirche passend" wird 1407 für eine Schmach der Stadt erklärt. — Bürgerpetition von 1389 um Vollendung des Domes und Beifügung eines Campo santo in der Art des pisanischen, welches eine der vornehmsten geweihten Bauten der ganzen Christenheit sei.

Schon 1286 verlangen die Minoriten fast trotzig städtische Beihülfe für eine Fassade, weil es der Gemeinde von Siena nicht zur Ehre gereiche, wenn vornehme fremde Geistliche und Städteboten kämen und die provisorische, „das Ding von Backstein und Mörtel", sähen. — Im Jahre 1329 Staatsbeitrag an die Carmeliter für eine Tafel des Lorenzetti, welcher dabei urkundlich gerühmt wird.

Der Staat befiehlt 1288 der Dombaubehörde, dem Sculptor Ramo di Paganello einen grossen und schönen Auftrag zu geben, woran er könne suum magisterium ostendere et industrium suum opus. — Nach 1527 braucht die eifrige Bürgerpetition um Anstellung des von dem verwüsteten Rom hergeflüchteten Baldassar Peruzzi u. a. den Ausdruck: dass Ehre und Name der Stadt dadurch in andern Städten zunehmen würden; ausserdem hofft man, dass Siena durch ihn eine Kunstschule werde.

Die Ufficiali dell' Ornato begutachten u. a. 1469 eine Expropriation zur Bildung eines Platzes mit der Erwägung: Platz und Stadt müssten davon solche Würde gewinnen, dass jeder Bürger täglich mehr davon erbaut sein werde.

Einer Landstadt des sienesischen Gebietes, Grosseto, wird 1540 für den Bau ihrer Cathedrale ein bestimmter Baumeister und ein approbirter Plan desselben vorgeschrieben.

Bürgerbeschwerden gegen eine ungenügende Frescomadonna an Porta nuova; — gegen das Feueranmachen in dem neu und herrlich gemalten grossen Saal im Pal. del Podestà, zum Theil aus betonter Rücksicht auf die Fremden (1316).

Die verzögerte Vollendung der Fonte gaja heisst 1419 amtlich eine Schande der Stadt; Gaye, carteggio I, p. 96.

Um Beiträge zum Ausbau des Oratoriums der Ortsheiligen Catharina wird 1469 der Staat angegangen im Hinblick auf die Ehre der Stadt, auf die Meinung der andächtigen Fremden, auf die Verdienste der Patronin, auf den Ruhm Siena's durch sie, auf die gegenwärtige Friedenszeit, endlich „weil wir eine der wenigen Städte der Welt sind, welche noch die Himmelsgabe der süssen Freiheit geniessen."

Ein wahrer Inbegriff des sienesischen Pathos ist die schöne Beschreibung der Ceremonie, mit welcher Duccio's Altarwerk 1310 in den Dom geführt wurde, Milanesi I, p. 169.

## § 4.

### Baugesinnung anderer Städte.

Auch in halbfreien und fürstlichen Städten, sobald sie eigene städtische Bauentschlüsse fassen können, äussert sich ein ähnliches Gefühl in klaren Worten. Venedig schweigt beinahe völlig; wo es spricht, tönen seine Worte am stolzesten.

Orvieto nennt 1420 seinen Dom eine herrliche Kirche ohne Gleichen in der Welt; — 1380 die Ambition, die grösste Orgel der Welt bauen zu lassen; Della Valle, storia del Duomo di Orvieto, p. 118 und docum. 50 und 63.

In Perugia ist es 1426 der päpstliche Governator, welcher die Bürger beredet, eine so vornehme Stadt brauche einen viel mächtigern und schönern Dom als der bisherige sei; die Kosten zwischen Papst, Bürgerschaft und Domcapitel getheilt. — Einem Neubau von S. Domenico zu Liebe wurde eine Verkehrssteuer beschlossen; Graziani, cronaca, im Archiv. stor. XVI, I, p. 318, 418, 575, 620.

Auf dem herabgekommenen Piacenza lastete aus besseren Zeiten, seit 200 Jahren, das Gelübde, eine Madonnenkirche zu bauen; die merkwürdige Berathung 1467, mit besorglicher Einrede, der Herzog Galeazzo Sforza möchte die Stadt plagen, wenn sie Geldmittel sehen lasse; die Ausführung hauptsächlich durch Collecte mit Hülfe eines grossen Predigers Fra Giovanni da Lugo, begleitet von Wundern und Zeichen; Annales Placentini, bei Murat. XX, Col. 921, ss.

In Venedig bekam Sanmicheli (gegen 1540) den Auftrag zum Bau der prächtigen Wasserveste S. Andrea am Lido mit der Bemerkung: da er in weiter Ferne die Festungen der Republik (auf Corfu, Candia, Cypern) neu gebaut habe, möge er nunmehr wohl erwägen, was seine neue grosse Verpflichtung mit sich bringe bei einem Bau, welcher e w i g vor den Augen des Senates und so vieler Herren dastehen müsse. Vasari VI, p. 347 (Le M. XI, p. 115), v. di Sanmicheli.

§ 5.

### Denkweise der Gewaltherrscher.

Die Herrscher, fast alle illegitim und gewaltsam, waren kraft psychologischer Nothwendigkeit meist so baulustig als ihre Mittel es zuliessen. Bauten waren ein dauerndes Sinnbild der Macht und konnten für die Fortdauer einer Dynastie und für ihre Wiederkehr, wenn sie vertrieben war, von hohem Werthe sein.

Ueber das Verhältniss des usurpirten Fürstenthums zum Ruhm und zur Intelligenz vgl. Cultur d. Renaiss., III. Aufl. I, S. 8, 161 u. f.; IV. Aufl. I, S. 8, 143 u. f., das Verhältniss zur Kunst, bes. zum Bauwesen, umfasste Beides. Vgl. d. Verf. Zeit Constantin's d. Gr., S. 464; II. Aufl. S. 413. — Die Baupolitik der Medici s. §. 2.

Gleich der Anfang der ital. Tyrannis ist bezeichnet durch den Baugeist des schrecklichen Ezzelino da Romano (st. 1259), der Paläste über Paläste baute um nie darin zu wohnen, und Bergschlösser und Stadtburgen, als erwartete er täglich eine Belagerung; alles um Schrecken und Bewunderung einzuflössen und den Ruhm seines Namens jedem Gemüth so einzuprägen, dass für ihn keine Vergessenheit mehr möglich wäre; Monachus Paduanus, in fine L. II, u. a. in der Sammlung des Urstisius.

Bald nehmen die Herrscher von Mailand, die Visconti wie die Sforza, mit Bewusstsein die erste Stelle unter den bauenden Fürsten ein.

Giangaleazzo Visconti (st. 1402), mit seinem specifischen Sinn für das Colossale, gründet „das wunderbarste aller Klöster", die Certosa bei Pavia, und „die grösste

und prächtigste Kirche der Christenheit", den Dom von Mailand, „der gegen das ganze Alterthum in die Schranken treten kann" (Urkunde v. 1490, bei Milanesi II, p. 438) und baute weiter an dem schon von seinem Oheim Bernabo begonnenen Castell von Pavia (§. 21), der herrlichsten Residenz der damaligen Welt. — Filippo Maria Visconti (st. 1447) baute Lustschlösser und richtete das Castell von Mailand zu einer prachtvollen Wohnung ein.

Von den Sforza ist zunächst Francesco zu erwähnen, der ebensoviel Thatkraft als künstlerisches Verständniss bewies durch die Gründung und energische Förderung des Riesenunternehmens, alle Spitäler Mailands in einem gewaltigen Neubau zu vereinen, der das denkbar schönste Spital repräsentire. — Sodann ist besonders wichtig Lodovico Moro (gestürzt 1500), berathen von Bramante und Lionardo. Grosse Correctionen von Mailand und Pavia; Neubau von Vigevano mit Gärten, Aquaeducten und zierlicher Piazza. Cagnola, im Archiv. stor. III, p. 188; über Vigevano auch Decembrio (vgl. §. 1) bei Muratori XX, Col. 998. Der Moro ernannte 1490 (Milanesi II, p. 431 s.) die Meister für Errichtung einer Domkuppel, „welche schön, würdig und ewig sein soll, wenn sich auf dieser Welt etwas Ewiges hervorbringen lässt."

Auch die Gonzagen von Mantua geben ihren Baugeist deutlich kund, ausserdem etwa noch ein geldreicher Condottiere.

Für Mantua besonders wichtig erst die Regierung des Herzogs Federigo; Umbau von ganzen Quartieren 1526 bis 1546, Bau des Pal. del Te u. s. w. Vasari V, p. 535 ss. (Le M. X, p. 109 ss), v. di Giulio Romano.

Bei Gaye, carteggio II, p. 326 ss. die merkwürdigen Actenstücke über den Bau eines neuen Domes zu Mantua (1545), welcher von der Herrscherfamilie wesentlich als weltliche Ehrensache betrieben und den Unterthanen auf höchst glimpfliche Weise zu einer nur mässigen Beihülfe empfohlen wird.

Der Feldherr Colleoni (st. 1475), im Bewusstsein, dass ihn die Republik Venedig erben werde, baute drei Kirchen nebst seiner prachtvollen Grabcapelle in Bergamo (§. 80) und das schöne Landschloss Malpaga; Paul. Jovii elogia, sub Bartol. Colleonio. — Vergl. Cultur d. Renaiss. III. Aufl. 1, S. 126, oben; IV. Aufl. 1, S. 23.

## § 6.

### Romagna, Mark und Umbrien.

Südlich vom Po in der Romagna und Mark Ancona und weiter in Umbrien entwickelte sich in der relativ langen Friedenszeit von 1465 bis nach 1480 der fürstliche und zugleich der städtische Bausinn vorzüglich stark, offenbar durch Wetteifer.

Um diese Zeit mögen in Oberitalien die Riegelwände verschwunden sein, von welchen Lomazzo (trattato dell' arte, ed. Milan. 1585, p. 649) als von einer dort früher allgemeinen Bauweise spricht.

In Faenza baute nach Kräften Fürst Carlo Manfreddi, in Ravenna die venezianische Regierung, in Forli Fürst Pino Ordelaffo, der auch den bauenden Privat-

leuten mit Hülfe, Rath und Gunst beistand und sein neues Palatium 1472 durch einen feierlichen Ritterschlag einweihte; Ann. Foroliviens. bei Murat. XXII, Col. 227, 230.

In Bologna (Annalen des Mönches Borsellis, bei Murat. XXIII) bauten damals, besonders seit 1460, um die Wette die Geistlichen, der päpstliche Legat, das halbfürstliche Haus der Bentivogli, die Stadtbehörde, die Zünfte, die Privatleute und namentlich die reichen Professoren; Privatpaläste „eines Fürsten würdig"; der Palast der Bentivogli „königlich", die grossen und theuern Strassencorrectionen s. §. 112.

In Pesaro that Fürst Costanzo Sforza (Vetter des Moro) das Mögliche für Correction und Anshein der Stadt und schuf die zierliche Veste daselbst per sua fantasia.

Der Ruhmsinn verbunden mit einer entsetzlichen Gemüthsart in Sigismondo Malatesta, Fürsten von Rimini (st. 1467), dem Zerstörer dessen was Andere gebaut, um das Material neu zu verautzen und kein Andenken als das eigene am Leben zu lassen. Für sein S. Francesco (seit 1447), das er eigentlich sich selbst und der schönen Isotta zu Ehren baute, wurde der Hafen und viele andere Gebäude, Grabmäler, ein Stiftshaus und ein Glockenthurm zu Rimini zerstört und zu Ravenna der Marmor aus drei alten Kirchen (S. Severo, S. Apollinare in Classe und Galla Placidia) geraubt. Vasari II, p. 540, Nota 4 (Le M. IV, p. 56, Nota), v. di Alberti. Vgl. Cultur d. Renaiss. III. Aufl. I, S. 271; IV. Aufl. I, S. 255. — Unten § 63.

Auch die Kleinsten strengten sich an. Simonetto Baglione, der das Städtchen Diruta verwaltete, liess wenigstens die Piazza pflastern und wollte auf kühnem Bogen von Fels zu Fels Wasser herleiten, lauter Dinge „zu ewigem Andenken", als ihn (1500) sein Schicksal ereilte. Matarazzo, cronaca, archiv. stor. XVI, II, p. 107. Vgl. Cultur d. Renaiss. III. Aufl. I, S. 30; IV. Aufl. I, S. 30.

Bei den Herzogen vom Haus Este zu Ferrara, Borso (st. 1471) und Ercole I. (st. 1505) sind die eigenen Bauten zahlreich, mässig und zweckmässig, das letzte Ziel weniger monumental als politisch: eine reiche, feste, starkbevölkerte grosse Stadt zu schaffen. Sie bauten gerade so viel selbst und regierten dabei so, dass Andere, auch eingewanderte Fremde, veranlasst (und wohl auch genöthigt) wurden, ebenfalls und zwar nach der vorgeschriebenen Richtung zu bauen.

Diario Ferrarese, bei Murat. XXIV, und Annales Estenses, bei Murat. XX, passim. — Einmal schaut bei Borso eine babylonische Denkart hervor, als er frohndweise in seiner Po-Ebene den grossen künstlichen Monte santo aufschütten liess. — Die Correctionen und Quartieranlagen § 112. — Um den herzoglichen Palast Schifanoja herum entstand ein Palastquartier u. a. durch eingewanderte florentinische Verbannte. Für bestimmte Zwecke wurde bisweilen a furia, über Hals und Kopf gebaut und die Expropriation sehr theuer bezahlt.

Der grosse Federigo von Montefeltro, Herzog von Urbino (st. 1482), Kenner der Architectur, baute ausser vielen Festungen seinen berühmten Palast, welcher als einer der vollkommensten seiner Zeit galt.

Vespasiano fiorentino, p. 121 s., p. 146; weitere Aussagen von Zeitgenossen

mitgetheilt bei Schmarsow, Melozzo da Forlì, S. 350 ff. Vgl. Cultur d. Renaiss. III. Aufl. I, S. 45, 269; IV. Aufl. I, S. 46, 253. — An dem Palast (§ 93) könnte er leicht selber das Meiste gethan haben.

## §. 7.

### Monumentaler Sinn Papst Nicolaus V.

In dem zerrütteten Rom erhoben sich die ersten Päpste nach dem Schisma kaum über Reparaturen. In Nicolaus V. (1447 bis 1455) aber war Bauen und Büchersammeln zu Einer übermächtigen Leidenschaft gediehen, zu deren Gunsten der Papst selber erhabene sowohl als practische Gesichtspuncte geltend machte. An Universalität der künstlerischen Interessen hat es ihm keiner auf dem Stuhle Petri gleich gethan, an Grossartigkeit baulicher Intentionen kommt er Julius II. nahe.

Ein Nachfolger von ähnlicher Hoheit künstlerischen Sinnes, Pius II, urtheilte über ihn: „er hat Rom mit mächtigen Bauten in grosser Zahl wunderbar geschmückt; hätte er alle seine Projecte ausführen können, so wäre er hinter keinem der alten Kaiser zurückgeblieben;“ Europa, cap. 58.

Ueber die zunächst auf Wiederherstellung äusserer Ordnung und gesicherter Zustände gerichtete Thätigkeit Martins V. (1417—31) s. E. Müntz, Les arts à la cour des papes. I, S. 1 ff.; Infessura bei Muratori, Scriptores III, 2, p. 1122; seine Bulle von 1425 s. in Bullarum amplissima collectio III, 2, p. 452, bei Theiner, Codex diplomaticus III, p. 290, bei Müntz a. a. O. p. 335 ff. Nicht umsonst forderte Martin seine Prälaten zu thätiger Mitwirkung auf (Muratori III, 2, p. 867, 858, s. bei Müntz a. a. O. p. 2); seine eigene Thätigkeit durfte der Papst hoch genug schätzen, um sie durch eine Medaille dem Gedächtniss der Nachwelt einzuprägen (Venuti, Numismata romanorum pontificum, p. 1; Müntz, a. a. O. p. 3). — Auf der gleichen Bahn des Restaurirens schritt Eugen IV. (1431—47) fort; einen für Neuschöpfungen vorbereiteten Boden fand erst Nicolaus V. (1447—55) vor. — Ueber seine Werke und Projecte s. Vitae Paparum, bei Muratori III, 2, Col. 925 ff., besonders 949 (Testament); beide Quellen auch bei Müntz a. a. O. I, p. 337 ff.; Platina, in vita Nicol. V.; Müntz a. a. O. p. 68 ff.; über Albertis muthmasslichen Antheil an den Plänen des Papstes vgl. Dehio im Repertor. f. Kunstwissenschaft III, p. 241 ff. — Ausser vielen Bauten in Landstädten die fünf grossen, nur geringstentheils ausgeführten Projecte für Rom: Herstellung der Stadtmauern und der 40 Stationskirchen, Umbau des Borgo zur Wohnung für die gesammte Curie, Neubau des Vaticans und der Peterskirche; dazu Correctionen der Strassen und Plätze und Verbindung der letzteren durch schattige Colonnaden wie sie die antike und frühchristliche Zeit nach dem Vorbild oströmischer Städte geliebt hatte.

Die Motive nach den Biographen: Ehre und Glanz des apostolischen Stuhles, Förderung der Devotion der Christenheit und Sorge für den eigenen Ruhm durch unvergängliche Bauten.

Laut der eigenen Rede des Papstes an die um sein Sterbebette versammelten Cardinäle: das monumentale Bedürfniss der Kirche, nicht in Betreff der Gelehrten, welche Entwicklung und Nothwendigkeit der Kirche auch ohne Bauten verständen,

wohl aber gegenüber den turbae populorum, welche nur durch Grösse dessen was sie sähen in ihrem schwachen und bedrohten Glauben bestärkt werden könnten. Dazu dienten besonders ewige Denkmäler, die von Gott selbst erbaut schienen. Die Festungen im ganzen Staat habe er errichtet gegen Feinde von aussen und gefährliche Neuerer im Innern. (Vgl. Cultur d. Renaiss. I, S. 99, 227, 234; IV. Aufl. I, S. 105, 204, 213.) „Hätten Wir Alles, Kirchen und andere Bauten, vollenden können, „wahrlich Unsere Nachfolger würden mit grösserer Verehrung aller Christenvölker „angebetet werden und sicherer vor innern und äussern Feinden in Rom wohnen. „Also nicht aus Ehrgeiz, aus Prachtliebe, aus leerer Ruhmsucht und Begier Unsern „Namen zu verewigen haben Wir dieses grosse Ganze von Gebäuden angefangen, „sondern zu Erhöhung des Ansehens des apostolischen Stuhles bei der ganzen „Christenheit, und damit künftig die Päpste nicht mehr vertrieben, gefangen ge- „nommen, belagert und sonst bedrängt werden möchten.“ Die letzte (vergebliche) Bitte an die Cardinäle, man möge fortfahren und vollenden, prosequi, perficere, absolvere!

Nur das unermüdliche Streben nach gewaltigen Neuschöpfungen erklärt bei diesem Papste die sonst unbegreifliche Geringschätzung der antiken Trümmer, die er ohne alle Scrupel preisgab, wenn es galt, aus ihnen Baumaterial für die neuen Werke zu gewinnen. Forum, Colosseum und Circus maximus wurden unter seinem Pontificat besonders geplündert. Wie wenig dieser Vandalismus dem Sinne einsichtsvoller Zeitgenossen entsprach, bezeugen die Aussagen eines Manuel Chrysoloras, Alberto Averardi (der zudem die cose moderne als molto tristi bezeichnet), Flavio Biondo u. A. Vgl. des Letztern Roma instaurata I, cap. 104; III, cap. 8, und andere Stellen, zum Theil bei Müntz, Les arts à la cour des papes, I, p. 106; Urlichs, Codex topograph. p. 234 f. — Vgl. §. 26.

### § 8.

### Die übrigen Päpste bis auf Julius II.

Von den nächstfolgenden Päpsten Calixt III. (bis 1458), Pius II. (bis 1464), Paul II. (bis 1471), Sixtus IV. (bis 1484), Innocenz VIII. (bis 1492) und Alexander VI. (bis 1503) verräth keiner mehr diesen hohen Eifer für das Allgemeine. Wohl aber offenbart sich der Prachtsinn weltlicher Fürsten und die Rücksicht auf Rom als Residenz. Seit Pius II. beginnen die reichern Cardinäle um die Wette Paläste zu bauen, und Sixtus IV. fordert sie sogar dazu auf; auch ihre Titularkirchen zu schmücken wird für sie Ehrensache.

Pius II. hatte Bausinn und edeln Geschmack, aber nicht so sehr für Rom, als für seinen Geburtsort Corsignano, den er zur Stadt, zum Bischofssitz, Amtsort und Festort erhob und nach seinem Namen Pientia nannte, wie Alexander, die Diadochen und die Imperatoren so manche Städte nach ihrem Namen benannt hatten.

Paul II., der sich schon als Cardinal (Barbo) durch den Bau des ersten Renaissancepalastes in Rom (Palazzo di Venezia, begonnen vor 1455) hervorgethan, unternahm die Fortführung des Neubaues von St. Peter und erweiterte den

vaticanischen Palast; vgl. die Documente bei Müntz, a. a. O. Bd. II, und Grimaldi, Cod. Barberin. XXXIV, 50. — Auf den Palast bei S. Marco hatte Paul bereits als Cardinal 15000 Goldducaten aufgewendet und den Bau so gefördert, dass er ihn im Beginn seines Pontificats eine Zeit lang bewohnen konnte; Muratori III, 2, p. 1140. Mit diesem Neubau gieng die Restauration der Basilica S. Marco Hand in Hand.

Sixtus IV. mit vorherrschend profanem Bausinn errichtete die längst schwer entbehrte mittlere Tiberbrücke, den Ponte Sisto mit der naiven Inschrift, und gewann die Aqua virgo (Acqua di Trevi) wieder für Rom. Doch stellte er, zumal bei Anlass des Jubiläums 1475, auch mehrere Kirchen her.

Ueber die Bauten der Päpste und Cardinäle: Müntz, Les arts etc. I—III, Pii II. Comment. L. VIII, p. 366, vgl. L. VI, p. 308. Vitae Papar. bei Murat. III, II, Col. 1018, 1031, 1034 ss., 1046, 1064 s., 1098. Ferner Platinae continuator (Onuphr. Panvinius), passim. Albertini, de mirabilibus Romae, im III. Buch. Die Cardinäle und Prälaten bauten wohl auch (vgl. §. 95) weil sie wussten, die Curie würde ihre bewegliche Habe gewaltsam erben. Mit ihren Prachtgräbern (§. 138) verhält es sich grösstentheils wohl ebenso. (Doch vgl. §. 139).

Der gewaltige Julius II. (1503 bis 1513), schon als Cardinal baulustig bis zur höchsten Anstrengung seiner Kräfte, unternahm den Neubau von St. Peter (§ 66) und dem Vatican in einem freien und grossen Sinne wie ihn kaum je ein Bauherr gehabt hat.

Onuphrius Panvinius, de vaticana basilica, bei Mai, spicileg. romanum, Tom. IX, p. 365 ss. Vgl. Ranke, Päpste, 1, S. 69. Folgendes der Inhalt:

Hohen Muthes, in Kampf und Krieg gegen die Feinde der Kirche unerschütterlich und hartnäckig, pflegte Julius von allen Dingen die ihn einmal ergriffen, dergestalt entflammt zu werden, dass er das kaum Erdachte auch gleich durchgeführt zu sehen erwartete. Unter andern grossen Gaben besass er nun auch eine wunderbare Begeisterung des Bauens, mochte sie auch die Schuld sein an mehr als einem Unterbau, der nicht weiter geführt wurde. (Anspielung auf das angefangene Gerichtsgebäude an der Via Giulia.) Ueberdiess hatte er Männer um sich wie Bramante, Rafael, Baldassar Peruzzi, Antonio da Sangallo, Michelangelo und Andere. Bramante, damals als der grösste von allen geltend, hatte endlich an ihm einen Papst gefunden wie er ihn wünschte; beredt wie er war, gewann er ihn für einen Neubau von St. Peter, welcher der Grösse des päpstlichen Namens und der Majestät des Apostels würdig wäre; er liess den Papst bald Ansichten, bald andere Zeichnungen für die künftige Kirche sehen, kam immer von Neuem darauf zurück, und schwur dem Papst, dass dieser Bau ihm einen ewigen Ruhm sichern werde. Julius II. in seinem hohen und weiten Sinn, wo für kleine Dinge keine Stelle war, stets auf das Colossale gerichtet — magnarum semper molium avidus — liess sich von dem Meister gewinnen und beschloss die Zerstörung der alten und den Aufbau einer gewaltigen neuen Peterskirche. Dabei hatte er gegen sich die Leute fast aller Stände, zumal die Cardinäle, welche auch gerne eine prachtvolle neue Kirche gehabt hätten, aber den Untergang der alten, für den ganzen Erdkreis ehrwürdigen Basilica mit ihrer Menge von Heiligengräbern und grossen Erinnerungen bejammerten. Der Papst

aber blieb beharrlich, warf die Hälfte der alten Kirche nieder und legte die Fundamente der neuen (18. April 1506).

Mit diesem Bau, so schwankend dessen Schicksale einstweilen waren, stellte sich das Papstthum auf lange Zeit an die Spitze alles Monumentalen im ganzen Abendlande. Zur Zeit der Gegenreformation hatte dies nicht bloss formale, sondern auch weltgeschichtliche Folgen.

Wogegen kaum in Betracht kommt, dass unter Leo X. der Bau Einiges zum Ausbruch der Reformation mit beigetragen hatte.

Alt-St. Peter war schon um 1450 fast 6 Fuss aus dem Loth gewichen und hielt schon nur noch durch die Verankerungen des Daches zusammen; Alberti, arte edificatoria, L. I (opere volgari, vol. IV, p. 242). Das nächste Erdbeben hätte die Kirche umgeworfen.

§ 9.

Gesinnung des Privatbaues.

Auch bei Privatleuten zeigt sich in Italien frühe eine begeisterte Baugesinnung. Schöne und grosse Bauwerke sind eine natürliche Aeusserung des veredelten italienischen Lebens, bei einigen Bauherrn wohl auch eine Vorstufe zur fürstlichen Macht. Venedig ist wiederum schweigsam, Florenz beinahe gesprächig.

Der Venezianer, welcher Ambition an den Tag legte, war ein solcher, der kein gutes Ende nahm (1457), der Doge Francesco Foscari. Auf den Palast, der fortan seinen Namen trug, baute er das obere Stockwerk, damit man denselben nicht mehr wie früher Casa Giustiniana nenne: Sansovino, Venezia, fol. 149.

Für Florenz ein frühes, lautes Bekenntniss in den Briefen des Niccolò Acciajuoli, der aus einem Kaufmann Grossseneschal von Neapel geworden und aus der Ferne seinen Bruder mit dem Bau der mächtigen Carthause bei Florenz beauftragt, im J. 1356. Gaye, carteggio, I, p. 61, 64. Vgl. Matteo Villani III, c. 9. „... Was „mir Gott sonst gegeben, geht an meine Nachkommen über und ich weiss nicht „an wen, nur diess Kloster mit seinem Schmuck gehört mein auf alle Zeiten und „wird meinen Namen in der Heimath grünen und dauern machen. Und wenn „die Seele unsterblich ist, wie Monsignor der Kanzler sagt, so wird meine Seele, „wohin ihr auch befohlen werde zu gehen, sich dieses Baues freuen."

Frömmer war der in Kaiser Sigismund's Dienst als Rath und Feldherr gegen die Türken viel geltende Filippo Scolari oder Pippo Spano. Er baute in Ungarn etc. angeblich 180 Capellen, in Florenz aber stiftete er eine Vergabung für die Polygonkirche bei S. Maria degli angeli, damit ein Denkmal und eine Erinnerung an ihn bei den Nachkommen in der Heimath vorhanden sei. Vita di Fil. Scolari, archiv. stor. IV, p. 181. Der florentinische Staat vergeudete das Geld und von Brunellesco's Bau wurde nur ein Theil der Mauern (bis 6½ Meter Höhe) ausgeführt. (§ 63).

Die höchste Ambition, die der Privatbau auf Erden an den Tag gelegt hat: Palazzo Pitti, für Luca Pitti gebaut.

Ueber Palazzo Strozzi, gegründet 1489 von Filippo Strozzi, einer der glänzenden Gestalten des damaligen Florenz, eine zum Theil apocryphe, zum Theil aber sehr bezeichnende Erzählung, Gaye, carteggio I. p. 354 s. Vgl. II. p. 497. Strozzi, bauverständig und mehr auf Ruhm als auf Besitz gerichtet, nachdem er für die Seinen reichlich gesorgt, will durch einen Bau sich und seinem Geschlecht einen Namen machen auch über Italien hinaus. Der thatsächliche Staatsherrscher, Lorenzo magnifico, der ein gar zu majestätisches Auftreten der grossen Geschlechter nicht liebte, aber doch ein prachtvolles Florenz haben wollte, liess sich die Pläne vorlegen, nöthigte Jenen angeblich zu einer „allzuvornehmen“ Rusticafassade und verbot ihm die Buden im Erdgeschoss. (Strozzi hätte dem Lorenzo gar nie glaubhaft machen können, dass er die Rustica fürchte, per non esser cosa civile, während so viele andere Florentiner sie anwandten, und vollends nicht, dass er unten Buden anbringen wolle.) Der Bau sollte ohne Eingriff in das Capital, aus den blossen Einkünften bestritten werden, was auch, trotz anderer Bauten und Uebertheurung beim Platzankauf, gelungen wäre, wenn nicht Strozzi's Tod 1491 eine Stockung herbeigeführt hätte. Sein Testament verpflichtete die Söhne zum Ausbau, unter Bedrohung, dass sonst der Palast an Lorenzo magnifico und eventuell an die Zunft der Kaufleute oder an das Spital S. Maria nuova fallen solle. Sie liessen es sich gesagt sein und der berühmte Filippo Strozzi der Jüngere (Varchi, stor. fiorent. L. IV, p. 321) vollendete den Bau 1533.

An einem anmuthigen Privatbau zu Mailand (Casa Frigerio bei San Sepolcro) steht geschrieben: elegantiae publicae, commoditati privatae.

Die Sinnesweise des vornehmen Privatbaues wird gegen 1500 auch theoretisch besprochen und auf bestimmte Grundlagen und Ziele zurückgeführt.

Die Schrift des Neapolitaners Jovianus Pontanus „de magnificentia“ definirt den Prachtliebenden, den magnificus besonders auch in Bezug auf das Bauen, mit Belegen aus Neapel und Sicilien. Vier Sachen bedingen die höhere Würde eines Baues: der Schmuck, den man eher übertreiben, die Grösse, in der man sich eher mässigen soll, die Trefflichkeit des Materials als Beweis, dass keine Kosten gescheut worden, und die ewige Dauer, welche allein den von Jedem ersehnten unvergänglichen Ruhm sichert. Anecdote von einem Catanesen, welcher sich an enormen Fundamenten arm baute und sich damit tröstete, schon daraus werde wenigstens die Nachwelt schliessen, dass er ein grosser Herr gewesen. — Das Geld muss nicht bloss thatsächlich ausgegeben, sondern sichtbarlich gerne und mit der wahren Verachtung ausgegeben worden sein. Nur von vollkommenen Gebäuden geht die Bewunderung auch auf die Erbauer über, man kommt aus fernen Ländern, um sie zu bestaunen, und Dichter und Geschichtsschreiber müssen deren Ruhm verbreiten.

## § 10.

### Die Gegenreformation.

Dem Kirchenbau kommt um die Mitte des XVI. Jahrhunderts als neue Triebkraft die Gegenreformation zu Statten, welche nicht viel Worte von sich macht, aber gleich mit bedeutenden Bauten auftritt.

Noch kurz vorher (um 1540) die Klage des Serlio über das Erlöschen des kirchlichen Baueifers, im V. Buche.

Ein besonders auffallendes Steigen desselben seit 1563, d. h. seit der Publication der Beschlüsse des tridentinischen Concils; Armenini, de' veri precetti della pittura, Ravenna 1587, p. 19: in der ganzen Christenheit wetteifere man seither im Bau von schönen und kostbaren Tempeln, Capellen und Klöstern, wobei nichts zu wünschen übrig bleibe als eine ebenso grosse und lebendige Malerei und Sculptur; d. h. die Schwesterkünste unter der Herrschaft des Manierismus erschienen der Baukunst nicht ebenbürtig.

# II. Kapitel.

# Bauherrn, Dilettanten und Baumeister.

## § 11.

### Kunstgelehrte Bauherrn des XV. Jahrhunderts.

Bei dem so ganz persönlichen Verhältniss vieler Bauherrn zu ihren Bauten, welche bisweilen als Hauptlebenszwecke und als Garantien des Nachruhms behandelt werden, musste sich eine eigene Kennerschaft oder ein Dilettantismus entwickeln, welcher hie und da die wahre Urheberschaft zweifelhaft macht. Der Bauherr wird stellenweise zum Baumeister.

Nicolaus V. (§ 7) wird beim projectirten Neubau von St. Peter geradezu selbst der Architect genannt und desshalb nicht mit Salomo, sondern mit Hiram Abif verglichen, als wäre Bernardo Rossellino nur sein Executant gewesen; Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 938.

Pius II. verräth bei der Schilderung seiner Bauten in Pienza (§. 8) eine solche Detailkenntniss, dass anzunehmen ist, es möchte Manches daran nicht vom Baumeister Bernardus, sondern vom Papste selbst angegeben sein; Pii II. comment., besonders L. IX, p. 425 ss.; über Bernardo (wohl Rossellino) p. 432.

Federigo von Urbino (§ 6) erschien, wenn man ihn hörte, als Baumeister von Hause aus und nicht nur kein anderer Fürst, sondern auch kein Privatmann war ihm darin gleich. Nicht nur für seine Festungen, sondern auch für seinen Palast „gab er die Maasse und Alles (übrige) an"; Vespasiano fiorent. p. 121. Dagegen spricht er in der Urkunde von 1468 bei Gaye, carteggio, I, p. 214 zwar als Verehrer und stolzer Kenner der Architectur, ernennt aber doch für den Palastbau zu seinem Alter ego den Luciano da Laurana, einen Illyrier, da er in Toscana, der Quelle der Architecten, keinen geeigneten Mann gefunden habe.

Wie gross mag der Antheil des Chorherrn Timoteo Maffei an der Badia zu Fiesole gewesen sein, welche Cosimo durch Brunellesco bauen liess? Nach Vespas. fiorent. p. 265 wäre die Hauptsache von Timoteo gewesen.

Lorenzo magnifico (st. 1492) mischte sich in das ganze florentinische Bauwesen (§. 9), führte so scharfe Urtheile über die Architecten von Toscana wie Federigo (sein Brief an den Kronprinzen Alfonso von Neapel, Gaye I, p. 300), verschaffte denselben dann wieder Aufträge in der Ferne (ebenda, p. 301), präsidirte und entschied die Berathung über eine neue Domfassade 1491 (Vasari IV, p. 299 ss., Le M. VII, p. 238 ss., im Comment. zur v. di Giuliano da Sangallo), ja, er soll sogar dem Giuliano da Majano das „Modello" (d. h. wohl die Zeichnung) für die Villa Poggio reale, welche Herzog Alfons bei Neapel erbauen liess, eigenhändig entworfen haben; Luca Pacioli, divina proportione, ed. C. Winterberg, p. 48; vgl. § 118. (Doch ist es bedenklich, die Worte bei Vasari, V, p. 25 (Le M. VIII, p. 267), v. di A. del Sarto, in Betreff der Scheinfassade des Domes beim Einzug Leo's X. 1515, auf eine hinterlassene Zeichnung Lorenzo's zu beziehen.) Dass er es sehr liebte und beförderte, wenn junge Adliche Künstler oder Kunstdilettanten wurden, kam wohl schwerlich daher, dass er dem edeln Geblüt eine höhere Begabung zutraute (Vasari IV, p. 257, (Le M. VII, p. 203 s.), v. di Torrigiano); eher mochte er wünschen, dass die Adlichen den Einfluss im Staat vergässen, die Stadt verschönerten und sich gelegentlich dabei verbluteten.

In Siena beweisen mehrere schon einer frühen Zeit angehörende auffallend genaue Contracte für Palastbauten eine genaue Kennerschaft der Betreffenden; Milanesi I, p. 232 (für Pal. Sansedoni, schon 1339), II, p. 303 ss. (für Pal. Marsigli, 1459).

Für Arezzo ebenda I, p. 200 der Contract zum Bau der Pieve 1332.

Für Pistoja ebenda I, p. 229 der Contract zum Bau des Baptisteriums 1339.

Francesco Sforza bemühte sich auf das Eifrigste für das von ihm 1456 gegründete grosse Spital zu Mailand. Filarete wurde an Giovanni de' Medici empfohlen, um Aufnahmen eines florentiner Spitals anzufertigen, das man vielleicht noch irgendwie verbessern könne, um den bestmöglichen Bau zu erhalten; vgl. Sforzas Brief bei Corio im Politecnico, anno XXI, und bei v. Oettingen, Antonio Averlino, S. 59.

## § 12.

### Baudilettanten des XVI. Jahrhunderts.

Im XVI. Jahrhundert wird die Baukunst von manchen vornehmen Dilettanten fortwährend mit Ernst und Eifer betrieben. Publicationen von Abbildungen erleichtern bald auch Unberufenen die Theilnahme. Unter den weltlichen Fürsten zeigt Cosimo I. (1537 bis 1574), Herzog, dann Grossherzog von Toscana, am meisten Absicht und Verständniss, wenn auch einseitiges; bei den Päpsten ist viel Baugeist, eigener Dilettantismus aber wohl nur bei Julius III.

Luigi Cornaro, der Verfasser der vita sobria (Cultur d. Renaiss. I. Aufl. S. 335, vgl. 319; IV. Aufl. I, S. 272, II, S. 55 ff.) nahm emsig an allen baulichen Studien Theil, hatte den berühmten Falconetto 13 (nach anderer Ansicht 17) Jahre bis zu dessen Tode bei sich im Hause und nahm ihn auch nach Rom mit. Die Frucht hievon waren die beiden Ziergebäude im Hof des jetzigen Pal. Giustiniani

beim Santo zu Padua, datirt 1524. Vasari V, p. 321, 325 (Le M. IX, p. 205, 208), v. di Fra Giocondo; — Marcantonio Michiel, (der „Anonimo di Morelli") Notizie d'opere di disegno, ed. Frimmel, p. 10; — vgl. auch die Dedication zum vierten Buche des Serlio (1544), wo dem Cornaro an seiner Stadtwohnung sowohl als an seinen Villen ein eigener Antheil vindicirt wird.

Patriarch Giovanni Grimani von Venedig liess seinen Palast bei S. M. Formosa durch Sanmicheli bauen, half aber „als trefflicher Architect" durch „Anweisung" nach; Anonimo di Morelli.

Francesco Zeno machte selbst das „Modello" für den Palast seiner Familie; — Anonimo di Mor., und: Sansovino, Venezia, fol. 143.

Der Dichter Trissino, Verfasser der Italia liberata da' Goti (Cultur d. Renaiss. I. Aufl. S. 323 und 306, Anm.; IV. Aufl. II, S. 43) baute seine Villa zu Cricoli (§ 119) selber. Seine Studienzeit in Mailand muss mit dem Aufenthalt Bramante's und Lionardo's zusammengefallen sein. Roscoe, Leone X, ed. Bossi, VII, p. 341. Er sowohl als Cornaro schrieben auch über die Architectur.

Serlio's Werk (seit 1540): veramente ha fatto più mazzacani architetti che non haveva egli peli in barba, sagt Lomazzo, trattato dell' arte, p. 407, vgl. p. 410. Auch die sich rasch drängenden Ausgaben des Vitruv (s. unten) weckten ohne Zweifel den Dilettantismus. Als ein Opfer desselben erscheint jener ferraresische Krämer, welcher sich in Bücher von Bausachen vertiefte, zu pfuschen anfing und sich als den nächsten, den „dritten" nach Bramante und Ant. Sangallo betrachtete; man nannte ihn daher Messer Terzo; — vgl. Benv. Cellini, Trattato secondo, Schlusskapitel.

Michelangelo's Hohn gegen einen vornehmen römischen Dilettanten, Vasari VII, p. 280 (Le M. XII, p. 280), v. di Michelangelo.

Von den Vitruvianern ist weiter unten die Rede, ebenso vom Kunstsinn des Herzogs Cosimo I.

Die Baugrillen Julius III., der bei Anlass seiner Villa täglich die Entschlüsse wechselte, Vasari VII, p. 694 (Le M. I. p. 40) in seinem eigenen Leben, ausserdem in der vita di Taddeo Zucchero.

Palladio, welcher verlangt, dass der Architect vor Allem auf die Bedürfnisse des Bauherrn Rücksicht nehme und baue, wie es für diesen passe, nicht wie seine Mittel es allenfalls erlauben würden, muss doch gestehen, dass leider häufig der Baumeister sich mehr nach dem Willen des Bauherrn, als nach seinen eigenen Regeln richten müsse; i quattro libri dell' achitettura, II, cap. 1.

## § 13.

### Berathungen und Behörden.

Unsere Kunde von der Sinnesweise der damaligen Architectur wird auch vermehrt durch Berathungen und Abstimmungen von Behörden sowohl als von Versammlungen der Fachleute, von welchen eine mehr oder weniger genaue Rechenschaft auf uns gekommen ist, während im Norden ähnliche Aufzeichnungen fehlen.

Der Congress der fremden Architecten wegen der Domkuppel in Florenz ist, so wie ihn Vasari, v. di Brunellesco II, p. 343 ss. (Le M. III, p. 206 ss.) nach

ungenauen Berichten des Manetti (vgl. § 2) schildert, nichts als eine Allegorie vom Siege des Genius über die Besserwisser.

Berathungen ohne nähere Angabe der Behörden: Vasari IV, p. 155 (Le M. VII, p. 130), v. di Bramante: resoluzione, consiglio, deliberazione, bei Anlass der Cancelleria in Rom und zweier Kirchen.

Abstimmungen der Fachleute über Baufragen, nach der Kopfzahl, u. a. in Florenz 1486, Gaye, carteggio II, p. 450, bei Anlass der Bestimmung der Thürenzahl in der Fassade von S. Spirito, über die man bereits vier Jahre lang berieth. — Protocolle von Sitzungen und Beschlüssen verschiedener Art bei Milanesi. Ein besonders instructives über einen Concurs zu einer neuen Domfassade in Florenz 1490, Vasari IV, p. 299 ss. (Le M. VII, p. 243 s.) im Commentar zu v. di Giul. Sangallo; unter den 46 Concurrenten, fast lauter Florentiner, finden sich Maler, Goldschmiede, Holzschnitzer, Schmiede, ein Herold und ein Stadtpfeifer.

## § 14.

## Vielseitigkeit der Architecten.

**Die Vielseitigkeit der meisten damaligen Künstler, welche unserm Jahrhundert der Arbeitstheilung wie ein Räthsel vorkommt, war für die Baukunst von besonderm Werthe.**

Ghiberti sagt bei Anlass Giotto's (Comment. p. XVIII): quando la natura vuole concedere alcuna cosa, la concede senza veruna avarizia.

Die schöne frische Erscheinung der Renaissancebauten hängt wesentlich davon ab, dass die Meister nicht bloss die Reissfeder führten, sondern als Bildhauer, Maler und Holzarbeiter jeden Stoff und jede Art von Formen in ihrer Wirkung kannten. Sie vermochten einen ganzen Bau und dessen ganzen Schmuck zusammen zu empfinden und zu berechnen.

Im Mittelalter war die Vielseitigkeit um so viel leichter zu erreichen als die Aufgaben in allen Künsten homogener und einfacher, und besonders in Sculptur und Malerei conventionelle Ausdrucksweisen herrschend waren. Das Ausserordentliche beginnt, sobald ein Meister mehrere in gewaltigem Aufschwung begriffene, auf neue Probleme gerichtete Künste umfasst, d. h. mit den berühmten Toscanern des XIV. Jahrhunderts, welche eine neue Welt der malerischen Darstellung, eine Sculptur von zartester Vollendung, einen ganz eigenen Styl des grossartigsten Kirchenbaues und dann noch eine bisher unerhörte Entwicklung des Nutzbaues, der Hydraulik und Mechanik in ihrer Person vereinigten. Diess gilt mehr oder weniger von Giotto, von Agostino und Agnolo (Vasari I, p. 437 s. (Le M. II, p. 8), Taddeo Gaddi (Vasari I, p. 577, Le M. II, 113 s.), Maestro Lando (Milanesi I, p. 228 bis 232). Mit dem XV. Jahrhundert tritt dann ein Brunellesco auf, zuerst als Goldschmied, dann als Mechaniker, Bildhauer, Architect, Perspectiviker, Meister colossaler Kriegsbauten und Danteausleger. (Er rechnete dem Dichter die Räume seines Jenseits geometrisch nach.) Neben ihm Leon Battista Alberti, vergl. Cultur d. Renaiss. III. Aufl. I, S. 168; IV. Aufl. I, S. 151, und bald darauf Bartolommeo Ridolfo Fioravante, gen. Aristoteles, aus Bologna, schon unter Nicolaus V. in Rom be-

schäftigt; vgl. Gualandi in den Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le provincie di Romagna, 1870.

Merkwürdig bleibt, dass noch spät sich Niemand von Anfang an speciell der Baukunst widmete. Vasari sagt von seiner eigenen Zeit (V, p. 349 (Le M. IX, p. 223), v. di Baccio d'Agnolo): meist von der Bildhauerei, Malerei oder Holzarbeit aus gelange man jetzt zur Architectur, und zwar löblicher als gewisse frühere Künstler, welche vom Ornamentmeisseln oder von der Perspectivik aus zu Architecten wurden. (Dies im Ganzen der Sinn.)

Giulio Romano bildete sich zum Architecten über der Ausführung der baulichen Hintergründe in Rafaels vaticanischen Fresken. Vasari V, p. 525 (Le M. X, p. 89), v. di Giulio. — Ueber die gewaltige Lücke, welche durch Giulio's Tod 1546 im mantuanischen Kunstleben entstand, s. den schönen Brief des Cardinals Ercole Gonzaga, bei Gaye, carteggio II, p. 501. — Ein ganz besonders glänzendes Beispiel von Vielseitigkeit bietet bei Vasari VI, p. 315 ss. (Le M. XI, p. 86 ss.), das Leben des Girol. Genga dar, welcher von der Malerei beginnend, sich aller wesentlichen Zweige der Kunst bemächtigte.

Dass Bildhauer „müde von den Schwierigkeiten ihrer Kunst“, oft Baumeister wurden, sagt Doni, Disegno, fol. 14, vgl. folio 34. wahrscheinlich nicht ohne Spott. Vielleicht zogen die Bildhauer, wenn sie älter wurden, einfach das solidere Geschäft vor, wie z. B. Tribolo.

Besonders nahe war die Verwandtschaft des Architecten mit dem legnaiuolo in den beiden Bedeutungen dieses Namens: Zimmermeister sowohl, als: Holzschnitzer und Meister in eingelegter Arbeit (Intarsia); beides letztere konnte auch wieder in einer Person vereinigt sein. Die beiden da Majano z. B. begannen als Holzdecoratoren, Vasari II, p. 468 (Le M. IV, p. 1) und III, p. 333 (Le M. V, p. 128). Ebenso Cronaca; Vasari IV, p. 412 (Le M. VIII, p. 116), v. di Cronaca; und Gio. de' Dolci aus Florenz, unter Nicolaus V in Rom als maestro di legname beschäftigt, später Erbauer der sixtinischen Kapelle. Baccio Pontelli unterzeichnet sich 1481 in seinem Brief an Lorenzo de' Medici als lignaiolo und Schüler des Francione; Gaye, Carteggio I, p. 275.

Ein trefflicher dorischer Klosterhof bei S. Pietro in Cremona ist oder war von dem Intarsiator Filippo dal Sacco erbaut; Marcant. Michiel, Notizie d'opere di disegno (Anon. di Morelli) ed. Frimmel p. 42. Es gab jedoch auch U n b e r u f e n e dieser Art.

Eine ganze Anzahl von berühmten Meistern jedes Faches (vgl. § 180) begannen als Goldschmiede, z. B. Brunellesco.

In Venedig, wo es sich oft um kostbare, schwer zu bearbeitende Steinarten handelte, blieb während des ganzen XV. Jahrh. der Name Steinhauer, tagiapiera (tagliapietra) genügend ehrenvoll für die Architecten; Malipiero, annali veneti, arch. stor. VII, II, p. 674, 689.

Endlich empfahlen sich die Architecten den Mächtigen oft vorzüglich als Festungsbaumeister und Ingenieurs (§ 108 ff.) mehr denn als Künstler.

Bei Rafael und Michelangelo war die Baukunst das Späteste; Lionardo (§ 198) aber war von Anfang an ein Tausendkünstler und seine Bestimmung mag ihm selber ein Räthsel geblieben sein. — In auffallendem Gegensatz: Tizian und Correggio nur Maler.

Während die Macht des künstlerischen Individuums seit Niccolò Pisano und schon vor ihm alle Schranken zwischen den Künsten niederreisst, hält die zünftische Einrichtung sie auf ihre Weise wieder aufrecht, doch nicht ohne Zugeständnisse.

Bei Milanesi I, p. 122 das merkwürdige Abkommen zwischen den sienesischen Architecten und Holzarbeitern 1447, worin sie einander gegenseitige Eingriffe erlauben.

## § 15.

### Leben der Architecten.

Oertliche Schranken hatte es für die Architectur nie gegeben; lombardische Maurer, zumal Comasken, wanderten seit unvordenklichen Zeiten durch ganz Italien und verwandelten sich später oft in berühmte Baumeister; die grossen Florentiner des XV. Jahrhunderts, die unentbehrlichen Träger des neuen Styles, arbeiteten in ganz Italien und sandten auch Zeichnungen in die Ferne.

Antonio Manetti (vita di Brunellesco, ed. Holtzinger, p. 22) sagt: die Architecten wandern und lassen sich rufen dahin, wo Reichthum und Macht ist und wo man etwas ausgeben mag.

Das Glück, generöse Bauherren gefunden zu haben, wird beredt geschildert von Palladio (4 libri dell' archit. II, cap. 3): ich werde ein glücklicher Mensch heissen, da ich edle Leute von nobler und generöser Gesinnung und vortrefflichem Urtheil gefunden habe, die meinen Vorstellungen Glauben schenken, etc.; er könne Gott nicht genug danken für die Gunst, jetzt vieles von dem practisch verwerthen zu können, was er unter grössten Mühen auf weiten Reisen gearbeitet und mit grossem Fleiss erlernt habe.

Michelozzo arbeitete u. a. in Mailand und übersandte Zeichnungen zu Kirchenfenstern nach Rom, Vasari II, p. 443 (Le M. III, p. 281); Filarete in Mailand; Alberti in Rimini; Agostino di Duccio in Perugia; die drei Sangallo in Rom; Giuliano da Majano in Neapel; Mormandi ebenda; um nur einige der bekanntesten Beispiele zu wählen.

Die Comasken und Tessiner treten im XVI. Jahrhundert in den Vordergrund und herrschen vollends zur Zeit des Barockstyles.

Mit den wärmsten Ausdrücken der Anerkennung und Bewunderung empfahlen einander Regierungen und Behörden einzelne Architecten; Milanesi II, 430, 431, 439, 443, bei Anlass des Francesco di Giorgio.

Ueber die Besoldung der Architecten am päpstlichen Hofe im XV. Jahrhundert vgl. die zahlreichen Rechnungsurkunden bei Müntz, Les arts à la cour des papes, I—III. Vielfach erfolgte tägliche Auszahlung des Lohnes, entweder direct aus der Kasse des Bauherrn, oder es unterstand das Ganze in Bausch und Bogen einem Unternehmer. — Der Comaske Beltramo di Martino aus Varese, einer der Hauptbauführer unter Nicolaus V, gebot über eine ganze Armee von Arbeitern und besass grossartige Ziegeleien und Kalköfen in Rom; seine jährliche Forderung an die päpstliche Kasse betrug gegen 30,000 Golddukaten; Müntz, a. a. O. I, p. 104 s.

Manchem vielbeschäftigten Meister war es unmöglich, die Ausführung aller Aufträge persönlich zu überwachen; doch hat auch mancher seinen Verdruss vom unbefugten Selbständigkeitstrieb und der Verbesserungssucht seiner Werkmeister gehabt. So verdarb dem Brunellesco Antonio Manetti (nicht mit seinem Biographen gleichen Namens zu verwechseln) die Fassade der Loggia degli Innocenti u. A. m.; vgl. bei Manetti, v. di Brunellesco, passim.

Filarete berechnet in seinem Tractat, dass auf je 85 Mauerleute ein Aufseher (soprastante) kommen müsse, und in dem Idealentwurf zur Erbauung der Stadt Sforziadis schlägt er das Engagement von 103.200 Arbeitern vor; Trattato dell' architettura, Cod. Palat. 372 der Bibl. Magliab. zu Florenz; Müntz, a. a. O. I, p. 84, n. 3.

Als liebenswürdigste Ergänzung zu dem cosmopolitischen Leben der Baumeister mögen die Häuser gelten, welche sie in spätern Jahren für sich selbst in der Heimath bauen.

Es würde der Mühe lohnen, alle Reste und Nachrichten von sämmtlichen Künstlerhäusern in Italien überhaupt zu sammeln.

Vasari III, p. 407 (Le M. V, p. 167, Nota und 179, Nota), v. di Mantegna, über dessen von ihm selbst gebautes und ausgemaltes Haus zu Mantua und über seine Capelle.

Vasari IV, p. 521 (Le M. VIII, p. 171), v. di Andrea Sansovino, welcher in seinem Alter zu Monte Sansovino sein eigenes Haus baute und den Landsleuten sonst gefällig war.

Vasari VII, p. 685 (Le M. I, p. 33) in seinem eigenen Leben: sein ziemlich wohl erhaltenes Haus zu Arezzo, jetzt Casa Montauti; der Saal mit reichem Kamin enthält mythologische und allegorische Gemälde; in andern Zimmern u. a. die Porträts der mit ihm bekannten Künstler, auch weibliche Genrefiguren, welche besser sind als alle idealen, die V. malte. Ferner: II, p. 558 s. (Le M. IV, p. 71 s.), v. di Lazzaro Vasari: die Familiencapelle und das Familiengrab.

Das noch vorhandene Haus des Giulio Romano in Mantua. Vasari V, p. 549 (Le M. X, p. 109), v. di Giulio. Aussen und innen stucchirt und bemalt und (ehemals) voll von Alterthümern.

Das Haus des Bildhauers Leone Leoni in Mailand, von ihm erbaut, aussen mit Hermen (den sog. Omenoni), innen damals mit schön angeordneten Abgüssen nach Antiken; Vasari VII, p. 540 s. (Le M. XIII, p. 115).

Antonio da Sangallo's von ihm selbst erbautes Haus in Rom, später Pal. Sacchetti; Vasari V, p. 466, v. di A. da Sangallo giov. Die Skizzen dazu unter den Handzeichnungen der Uffizien No. 920, 928, 981 u. a.; vgl. Vasari V, p. 489 s.

## III. Kapitel.

# Die Protorenaissance und das Gothische.

### § 16.

### Die Protorenaissance in Toscana und Rom.

Die italienischen Städte, welche sich im XII. Jahrhundert beinahe als Republiken fühlen, sind frühe überschattet von dem Bilde des alten Rom. Ihr stark geweckter Ortsstolz sucht nach monumentaler Aeusserung. Allein zur sofortigen Nachbildung der römischen Formenwelt war in den meisten Gegenden Italiens theils die eben überwundene Barbarei noch zu nahe, theils der eigene Formentrieb zu stark.

Oberitalien ist ein Hauptland des mitteleuropäischen romanischen Styles; Venedig und Unteritalien beharren wesentlich auf dem byzantinischen.

Vereinzelte Nachahmungen antiker Gebäude kommen hie und da vor; S. Fedele in Como z. B. wäre nicht denkbar ohne S. Lorenzo in Mailand (§ 62).

In Rom und in Toscana dagegen zeigen sich denkwürdige frühe Versuche zur Wiedererweckung der Bauformen des alten Rom, nur immer mit derjenigen Selbständigkeit, welche dem modernen italienischen Geiste dann bei seinem Bündniss mit dem Alterthum stets eigen geblieben ist.

Das Wort rinascita vielleicht zum erstenmal bei Vasari (I, p. 243; Le M. III, p. 10) im Proemio des zweiten Theiles, und zwar in einem chronologisch schwer zu bestimmenden Sinne und zufällig nur bei Anlass der Sculptur; doch ist ohne Zweifel die grosse Kunstbewegung seit dem XII. Jahrhundert im Allgemeinen darunter verstanden.

Der Ausdruck ist seither über alle Gebiete des Lebens ausgedehnt worden, bleibt aber in sich einseitig, weil er nur die eine Hälfte der Thatsache betont. Die freie Originalität, womit das wiedergewonnene Alterthum aufgenommen und verarbeitet wird, die Fülle ganz eigenthümlichen modernen Geistes, welche bei der grossen Bewegung sich mit offenbart, kommen dabei nicht zu ihrem Rechte.

Rom und Toscana bleiben zunächst der altchristlichen flachgedeckten Säulenkirche, der Basilica, treu; sie venutzen viel mehr antike Bautheile oder müssen dieselben, wo sie fehlen, genauer nachbilden. So stirbt besonders die Begeisterung für die Säule nie aus; die Fassaden der toscanischen Kirchen bedecken sich mit mehreren Säulenreihen über einander oder mit deren Nachahmung als Blindgalerien von Halbsäulen. Am Thurm von Pisa die schönste Verklärung, deren seine cylindrische Form fähig war: sechs lichte Säulenhallen über einander.

Die römischen Basiliken des XII. Jahrhunderts nehmen statt des Bogens wieder das gerade Gebälk an; andere Bauten und kleinere Zierarbeiten zeigen eine wahre Renaissance bis ins Einzelnste.

Die Kirchen: S. Maria in Trastevere, S. Crisogono, das neue Langhaus von S. Lorenzo fuori.

An den Bauten der Cosmaten um 1200: den Klosterhöfen beim Lateran und bei St. Paul und der Vorhalle des Domes von Cività Castellana das Detail theilweise ganz getreu nach dem Alterthum, anderes stark abweichend. Der Hof von St. Paul der anmuthigste Zusammenklang von Strenge und Phantastik.

## § 17.

### San Miniato und das Baptisterium.

Für die Florentiner, welche sich hätten der allgemeinen romanischen Formenwelt anschliessen können, war es Sache eines sehr bewussten, von einem geschichtlichen Vorurtheil getragenen Entschlusses, als sie sich den altrömischen Formen zuwandten.

Sie glaubten sich als ehemalige stets getreue Colonie dem alten Rom besonders verpflichtet. Vgl. Cultur d. Renaiss. III. Aufl. I, S. 327. IV. Aufl. I, S. 207.

Die betreffenden Denkmäler sind:

Die Säulenstellungen und Bogen in Ss. Apostoli, wohl aus dem XI. Jahrhundert (die attischen Basen und Archivoltenprofile abgebildet in Lübkes Reisebericht in den Mittheilungen der Centr.-Comm. 1860, S. 170);

Die Fassade der Badia bei Fiesole;

Die Kirche S. Miniato, wo die Form der Basilica eine letzte und höchste Weihe erhält durch melodische Raumeintheilung und Proportionen; die mit Maass angewandten antiken Einzelformen geben sich wie von selbst zur Ausdeutung dieses schönen Baues her. — Für die Entstehungszeit dieser Bauten kommt der allein mit einer inschriftlichen Datirung versehene, ähnlich behandelte untere Theil der Cathedrale von Empoli, von 1093, in Betracht. Das Datum 1207 im Paviment von S. Miniato bezieht sich nur auf die Bodenausschmückung, und die Erwähnung eines Neubaues im Jahre 1013 in einer Urkunde des Bischofs Hildebrand zielt noch nicht auf die jetzige Gestalt der Kirche, geschweige die Fassade, ab; vgl. Cenni storico-artistici di S. Miniato al monte. Firenze 1850.

Das Baptisterium S. Giovanni, dem Dom gegenüber[1]), erbauten sie, wohl um 1150, formell abhängig, constructiv unabhängig vom Pantheon zu Rom. In der Entwickelungsreihe der grossen Kuppeln mit doppelter Schaale, welche im Florentiner Dom constructiv ihren Höhepunkt, in St. Peter dann auch formell ihren Glanzpunkt erreicht, bildet S. Giovanni, soweit heute der Denkmälervorrath erkennen lässt, die erste und gleich bedeutende Stufe.

---

[1]) Es würde zu weit führen, die nach langem Streit noch heute nicht abgeschlossene Discussion über das Alter dieses und der im Vorhergehenden genannten Bauten zu erörtern, nur das Eine sei erwähnt, dass S. Giovanni sicherlich nur als Baptisterium der ecclesia cathedralis S. Reparata, nicht aber selbst als Cathedrale erbaut ist.

Der Bau, nach Art der mittelalterlichen Taufkirchen als Achteck aufgeführt, lässt mit einem innern Durchmesser von 25,5 Metern alle Kuppelbauten der nächstvergangenen Jahrhunderte weit hinter sich. Acht Eckpfeiler fangen den Seitenschub des Gewölbes auf, während „16 Sporen oder Zungen, die mit ihren Ueber-

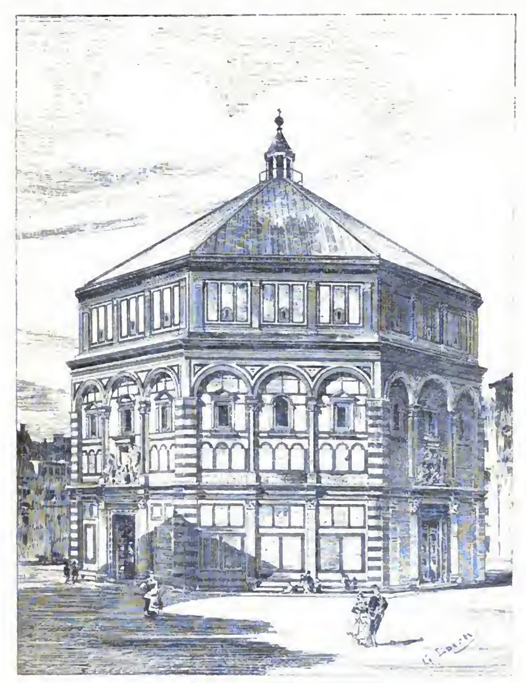


Fig. 1. Baptisterium zu Florenz. Aeusseres.

wölbungen (steigenden Tonnengewölben) zugleich das äussere Dach bilden und das marmorne Deckmaterial tragen, das Gewölbe mit der Umfassungsmauer zu einem festen Körper verbinden". Durm, die Domkuppel von Florenz etc., S. 9. Separatabdruck aus der Zeitschrift für Bauwesen 1887). Die Wölbungslinie ist steil, ihr

Spitzbogen beträgt reichlich ein Fünftel des zugehörigen Kreisumfangs; vgl. die ähnliche Construction der (angeblich etwas spätern) Kuppel des Baptisteriums von Cremona. — Die Mauermasse unter der Kuppel konnte leicht durch untere und obere Galerien verringert werden. Letztere sind wesentlich nur für das Auge da, ein Zugeständniss an den schönen Schein, wie es sonst nur der spätantike und der moderne Styl kennen. (Die Triforien nordisch-gothischer Kirchen haben ihre practische Bedeutung.) (Fig. 1 u. 2.)

Später, als man das wahre Datum dieser Bauten vergessen hatte und doch das Weiterleben der antiken Formen daran bemerkte, bildete sich die Ansicht: das Baptisterium sei ein antiker Tempel (Vasari I, p. 236 s. (Le M. I, p. 206 ss), Proemio; — ib. p. 332 (Le M. p. 282), v. di Tafi) und sogar einst oben offen gewesen wie das Pantheon (Gio. Villani I, 60); Ss. Apostoli habe Carl der Grosse, der mythische Neugründer von Florenz erbaut; Manetti, vita die Brunellesco, ed. Holtzinger, p. 23 meint: als Carl Italien reinigte von den Langobarden und von den Collegien (d. h. wohl den Zünften lombardischer Maurer) und sich mit den Päpsten und dem Rest römischer Republik ins Einvernehmen setzte, habe er Architecten von Rom mitgebracht, welche zwar keine grossen Meister aber an den antiken Formen gebildet gewesen, und daher sehe man einen Abglanz des alten Rom an Ss. Apostoli und (dem seither zerstörten) S. Piero Scheraggio.

## § 18.

### Eindringen und Machtumfang des Gothischen.

Mit dem XIII. Jahrhundert drang der neue, in Frankreich entstandene Baustyl, welchen man den gothischen nennt, auch in Italien ein. Sein Erfolg beruhte nirgends und auch hier nicht auf den Vorzügen seiner decorativen Erscheinung; er siegte als gewaltigste Form des gewölbten Hochbaues mit möglichst wenig Material.

Das Decorative war Anfangs in Frankreich selbst wenig entwickelt und die frühesten Boten brachten nicht einmal diess Wenige nach dem Ausland. (Vgl. die Cathedrale von Chartres und die ältesten gothischen Theile des Freiburger Münsters, mit beinahe gar keinem oder noch romanischem Detail.) Italien hätte für die blosse Pracht ohnehin schon Mosaiken und Marmor voraus gehabt.

Ob zuerst ein Deutscher und nicht an anderen Orten ziemlich gleichzeitig auch Franzosen das Gothische nach Italien gebracht, ist nicht mehr zu entscheiden. Wesshalb lassen die Editoren Vasari's (I, p. 280 Nota: Le M. I, p. 247, Nota, v. di Arnolfo) den Jacopo Tedesco,[1]) welcher seit 1228 S. Francesco in Assisi baute, aus Veltlin oder von den oberitalienischen Seen stammen?

Die Herrschaft des Gothischen in Italien traf zusammen mit der höchsten monumentalen Begeisterung, als nicht nur Cathedralen, sondern

[1]) Man hat neuerdings (Thode, Franz von Assisi und die Anfänge der Renaissance in Italien. S. 200 ff.) die Einführung des Jacopo in die Baugeschichte von Assisi als eine Erfindung des Vasari hinstellen wollen und an Stelle jenes Meisters den Vollender des Baues, Philipp de Campello gesetzt, beides jedoch ohne durchschlagende Gründe.

auch Bettelordenskirchen im Begriff waren, den grössten Massstab anzunehmen; da aber jede Stadt und jeder Architect etwas Besonderes, Eigenthümliches wollte und Niemand sich principiell an den neuen Styl gebunden fühlte, so nahm derselbe hier viele einzelne Gestalten an, welche allen Zusammenhang mit der ebenfalls aus dem Norden überlieferten Sprache der Detailformen verloren. Es wird eine gährende, nirgends ganz harmonische Uebergangsepoche.

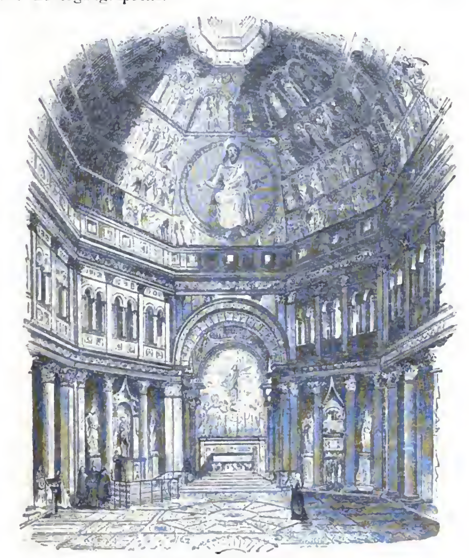


Fig. 2. Baptisterium zu Florenz. Inneres.

S. Franz und S. Dominicus hatten es noch erlebt, dass trotz ihres Protestes ihre Orden von dem allgemeinen Bausinn mitgerissen wurden. Hierüber die fast neidische Klage eines Benedictiners, Matth. Paris ad a. 1243.

Jetzt erst beginnt in Italien die Zeit der grossen Probestücke; man nimmt dem Jacopo Tedesco und den Uebrigen die neuen constructiven Principien aus den Händen, um etwas ganz Anderes damit anzufangen.

Das gothische Detail wird ohne Respect vor seinem eigentlichen Sinn gemiss-

braucht oder weggelassen; es muss sich mit seinem Todfeind, der Incrustation, vertragen. (Die ergötzliche Geschichte, wie die Peruginer bei einer Fehde 1335 den Aretinern die für deren Dom fertig liegenden Incrustationsplatten raubten und auf festlich geschmückten Wagen mit nach Hause nahmen, ja dieselben angeblich für die Incrustation ihres eigenen Domes verwandten, Archiv. stor. XVI, I, p. 618; — Mariotti, lettere pittoriche perugine, p. 107, Nota). Was von gothischem Detail in Italien schön ist (Werke Giotto's und Orcagna's) ist es aus andern Gründen als im Norden. Die Ausdrücke für dasselbe sind italienisch oder lateinisch, höchstens mit Ausnahme von gargolle, d. h. gargouilles, Wasserspeier, bei Milanesi I, p. 209, Urk. v. 1336. Die übrige Terminologie z. B. ebenda p. 223, 227, 232, 253, 263 s., II, p. 235.

Niccolò Pisano und Arnolfo bauten nach Belieben im frühern wie im neuen Styl. Wenn es die Architecten so hielten, so wurden die Bauherrn vollends unsicher in ihrem Urtheil; die Capelle am Pal. pubblico zu Siena wurde viermal niedergerissen, bis sie 1376 befriedigend ausfiel; Milanesi I, p. 268. Beim Andringen der Renaissance verlauten dann wahrhaft komische Klagen, sogar bei Anlass ganz untergeordneter Bauten; Milanesi II, p. 105, vom J. 1421: una die initiatur et fit una opera, et alio die destruitur, et quolibet die datur nova forma . . . quod quis eorum vellet sequi uno modo, alter alia forma, et nullam concordiam habent . . . et etiam cives variis modis loquuntur . . .; schliesslich wird eine Bürgercommission von 15 Mann ad hoc vorgeschlagen.

## § 19.

### Character der italienischen Gothik.

Ohne genauer scheiden zu wollen, was durch das Gothische und was trotz desselben in die Kunst hineinkam, darf demselben doch wohl der neue Sieg des Longitudinalbaues an den Kirchen zugeschrieben werden.

Er erneuerte jenes Abkommen mit dem Centralbau, welches schon beim Dom von Pisa geschlossen worden war: die Kuppel über der Vierung.

Im Longitudinalbau aber wird das eben übernommene constructive Programm sofort nach allen Seiten hin verändert, ja völlig gesprengt, und weite Spannungen, geringe Zahl der Stützen, oblonge Eintheilung der Nebenschiffe, geringe Höhe der Obermauern des Mittelschiffes treten an die Stelle des unbedingten Hochbaues, der Vielheit der Stützen, des hohen Mittelschiffes und der quadratischen Eintheilung der Nebenschiffe. Statt der Entwicklung der Form nach oben wird die Schönheit der Räume, Flächen und Massen das Ziel der italienischen Gothik und dann der italienischen Architectur überhaupt.

Das sichtbare Gerüstwesen der nordischen Gothik, Strebepfeiler und Strebebogen etc. wird kaum angedeutet, ja eher versteckt und damit ein Hauptanlass zur Entwicklung des Details abgeschnitten. Ueber den breiten Mauertheilen hätten die Spitzgiebel, über den kaum vortretenden Strebepfeilern die Pyramiden keinen Sinn mehr; statt ersterer starke horizontale Kranzgesimse, statt letzterer Statuen,

auch Thiere. Auf den Dom von Florenz sollten gigantische Heilige zu stehen kommen (s. die Urkunden Gaye, carteggio, II, p. 454 s., 466 und die Abbildung des Domes in der Cappella degli Spagnuoli, Fresko der rechten Wand); auf die Ecken des Signorenpalastes kamen vergoldete Löwen, (Vasari I, p. 610; Le M. II, p. 135, v. di Orcagna). Freilich auch auf Spitzthürmchen an vorherrschend nordisch-gothischen Bauten, z. B. am Dom von Mailand, war man der Statuen statt der Kreuzblumen gewohnt. Im Innern wurde der nordische Bündelpfeiler und das ganze Gurtwesen der Gewölbe völlig umgestaltet.

Der Kuppelbau als stärkster Ausdruck politisch-monumentalen Hochgefühls versuchte sich in riesigen Dimensionen und machte eine grosse Vorschule durch, allerdings jetzt in Verbindung mit dem Langschiff, nicht für sich allein. Als höchste Potenz, welche die Architectur kennt, machte er die Mitherrschaft des Thurmbaues unmöglich, so dass die Fassaden frei und für jede Art von Schmuck zur Verfügung blieben.

Ueber den Ausbau der Kuppel des neuen Domes von Florenz wird schon Arnolfo sich genaue Rechenschaft durch ein Modell gegeben haben; zu dem spätern, nach Erweiterung des Grundrisses 1367 von Benci di Cione und Neri di Fioravante entworfenen hat dann Brunellesco 1420 das Gerüstmodell gearbeitet, mit dessen Hülfe er die Riesenaufgabe löste; vergl. § 47 und 58.

Der Thurm bleibt getrennt oder wird bloss an die Kirche angelehnt. Eine so ernste Concurrenz wie am florentiner Dom wird ihm sonst nirgends mehr gegönnt.

Die Fassade, wegen hoher Ansprüche (Siena, Orvieto) nur zu häufig im Rohbau gelassen, hat wie in der vorhergehenden Epoche den Character einer vorgesetzten Prachtdecoration.

## § 20.

### Verhältniss zu den andern Künsten.

Die italienische Gothik wird von Anfang an genöthigt, den beiden Schwesterkünsten eine viel freiere und grössere Mitwirkung zu gestatten als die nordische, weniger wegen eines höhern Stylwerthes der italienischen Malerei und Sculptur, als weil deren Sachinhalt deutlich und bequem zu Worte kommen sollte.

Vgl. die Sculpturen und Mosaiken der Fassaden. Dass das Innere auch jetzt wieder der historischen und sinnbildlichen Wandmalerei gehören solle, entschied sich vielleicht wesentlich bei Anlass von S. Francesco zu Assisi (seit 1228); auch der neue Dom von Florenz war ohne Zweifel auf Fresken von Anfang an berechnet. Auf mühsam erzählende Glasgemälde wollte man sich durchaus nicht verlassen. Die Zugabe von Capellenreihen neben dem Langhaus, mit dem strengen nordisch gothischen System unverträglich, wird hier zu einer wahren baulichen Schönheit (z. B. an S. Petronio in Bologna) und zugleich zu einer Heimathsstätte für Sculptur und Malerei.

Auch an kleinern decorativen Bauten, Grabmälern, Altären, Kanzeln, darf in Italien das Architectonische sich nicht so einseitig geltend machen und das Bildliche auf einen Nochtheil beschränken wie im Norden.

§ 21.

## Der italienisch-gothische Profanbau.

Dem gothischen Profanbau in Italien fehlt das liebliche phantastische Formenspiel einiger nordischen Bauten.

Den Dachzierrathen, Erkern, Wendeltreppen etc. deutscher und niederländischer Rathhäuser und französischer Schlösser wird man kaum hie und da etwas entgegenzustellen haben, wie etwa die Porta della Carta am Dogenpalast von Venedig (1440 von Giovanni und Bartolommeo Buon), wo der im Verduften begriffene Styl seine volle Freiheit und weltliche Munterkeit offenbart.

Dafür ist er auch frei von der partiellen Einschleppung kirchlicher Formen und steht im vollen Gegensatz zum Norden durch die rationelle Anlage. Am italienischen Palast entwickeln sich am frühesten aus und mit der Regelmässigkeit die Schönheit und Bequemlichkeit. Vergl. § 88.

Das XIII. und XIV. Jahrhundert bereits eine Zeit der herrlichsten Stadtpaläste (Piacenza 1281) mitten in den Parteifehden, und zugleich sehr ansehnlicher fürstlicher und Privatpaläste. Schlösser Friedrich's II. in Unteritalien; Palast in Orvieto.

Arnolfo empfand es schmerzlich, dass er den Signorenpalast in Florenz nicht so symmetrisch anlegen konnte wie das von seinem Vater (richtiger: Collegen) Lapo erbaute Schloss der Grafen von Poppi; Vasari I, p. 289 (Le M. I. p. 254), v. di Arnolfo.

In Florenz der äussere Character trotzig und burgartig; die Höhe der Gemächer als leitendes Princip zugestanden von Acciajuoli (§ 9) in Betreff seiner eigenen Wohnung in der Certosa: „die Gewölbe können nicht hoch und räumig genug sein, denn eins der herrlichsten Dinge im Bauwesen ist die Höhe der Stockwerke“.

In dem vor Ueberfall und Bürgerzwist gesicherten Venedig die ersten Häuserfassaden im höhern Sinn, mit wohlgefälliger Abstufung der Stockwerke und schöner Gruppirung der hohen Rosettenfenster, in der Mitte als weite Loggia, auf den Flanken einzeln oder zu zweien. (Dass in den Loggien eine Säule statt eines Intervalls auf die Mitte kommt, wird dann noch spät in der Renaissance von Daniele Barbaro, ad Vitruv. IV. 2, als vulgaris error getadelt.) Vgl. § 42, 43, 94.

Das Castell der Visconti zu Pavia, begonnen 1360 (§ 5), nie vollendet und übel entstellt, eine völlig symmetrische Anlage von gleichmässiger, nicht übergrosser Pracht; domus cui nulla in Italia par est, sagt Decembrio (vgl. § 1) bei Murat. XX, Col. 1006; il primo dell' universo, sagt Corio, fol. 237. Und doch soll Francesco Sforza das Schloss Ezzelin's in Padua (vgl. § 5) noch vorgezogen haben; Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1176; ebenda Col. 1174 eine weitläufige Beschreibung der Residenz der Fürstenfamilie Carrara zu Padua.

Die viscontinische Residenz in Mailand bei S. Giovanni in Conca, mit weiten Hallenhöfen zu Turnieren, ist nicht mehr vorhanden. Corio, fol. 235. Die Säulen bestanden zum Theil aus schwarzen und weissen Marmorschichten, Decembrio (vgl. § 1) Col. 998.

Den Palast der avignonesischen Päpste zu Montefiascone rühmt Pius II. (comment. L. IV, p. 204).

Auch Bauten des öffentlichen Nutzens erhalten in Italien frühe eine rationelle Anlage.

Der erste Casernenbau in Florenz 1394, nachdem bisher das Aufgebot in den Kirchen einquartirt worden war; Gaye, carteggio I, p. 537.

Unter den Spitälern galt das von Siena als unvergleichlich; reisende Fürsten besuchten es und Kaiser Sigismund erbat sich eine genaue Aufnahme; Uberti, il Dittamondo L. III, c. 8; — Gaye, I, p. 92; — Milanesi II, p. 63; — Diari sanesi bei Murat. XXIII, Col. 798. — Das Spital von Fabriano bei d'Agincourt, Archit., Taf. 72.

Ob bereits am ital. gothischen Civilbau der Symmetrie wegen falsche Fenster und Thüren vorkommen? Das frühste mir bekannte Beispiel ist doch erst aus der Zeit der Renaissance, um 1460. Vgl. Pii II. comment. L. IX, p. 426.

## § 22.

### Der spätere Hass gegen das Gothische.

Das spätere Bewusstsein der Italiener von dieser ihrer gothischen Bauperiode wurde von allen Seiten verwirrt und getrübt und die mangelhafte historische Kenntnis des wahren Herganges verband sich mit den stärksten Vorurtheilen.

Noch Aeneas Sylvius spricht 1444 bewundernd von der Baukunst in Deutschland (Aeneae Sylvii opera, ed. Basil. 1551, p. 740, vgl. p. 718; ein Brief des Fra Ambrogio über den Palast von Ofen, p. 830), und rühmt das saubere und neue Ansehen der deutschen Städte (Apol. ad Martinum Mayer, p. 696). Das deutsche Element an der Kirche von Pienza, § 77.

Sonst war es der Renaissance ein lästiger Gedanke, dass dieser Styl aus Deutschland gekommen sei, sie kehrte daher an den gothischen Bauten der eigenen Landsleute immer die Seiten hervor, welche sich der „guten“, nämlich der antiken Architectur genähert hätten. Vgl. Vasari I, p. 448 (Le M. II, p. 16), v. di Stefano, u. a. a. O.

Am Bau und an der Ausschmückung des Domes von Orvieto (Della Valle, storia del duomo di Orv. p. 118 ss., Documm. 54, 55, 59, 61) waren noch zu Anfang des XV. Jahrh. eine Anzahl Deutscher beschäftigt, und es ergingen noch Briefe durch das ganze Abendland, dass treffliche Künstler sich hier für Arbeit melden könnten. Nach dem Siege des neuen Styles dagegen heisst es 1446 (Doc. 70, 71) bei der Anstellung eines Franzosen bereits: „es fehle an Inländern nicht“, und ein zu Ausbesserungen verurtheilter Glasmaler, Gasparre da Volterra, appellirt schon nur noch ad quemcunque magistrum ytalicum expertum in dicta arte. — Ein Deutscher in der zweiten Generation wie Vito di Marco Tedesco, Milanesi II, p. 271, 429, mochte schon als Italiener gelten.

Um 1460 in Filarete's Baulehre die feierliche Verwünschung: „verflucht der

diese Pfuscherei (praticuccia) erfand! ich glaube, nur Barbarenvolk konnte sie nach Italien bringen". Gaye, carteggio I, p. 204. — S. jedoch unten § 44.

Umständliche Erörterungen, auf sehr wunderliche Ansichten gebaut, doch noch immer unter der Voraussetzung dass man es mit einem deutschen Styl zu thun habe, finden sich in Manettis vita di Brunellesco (ed. Holtzinger p. 23 s.) und in dem berühmten Briefe (angeblich und wahrscheinlich) von Rafael an Leo X. (Abgedruckt u. a. bei Quatremère, storia di Raffaello, trad. Longhena, p. 531 ss.; vgl. § 27). In Mailand, wo wegen des Dombaues seit 1386 ein starker Verkehr deutscher Meister Statt fand, bekam der „Anonymus des Morelli", Marcantonio Michiel, die in § 23 zu erwähnenden Notizen; ein feiner Kenner, der u. a. nordischen und italienischen Spitzbogenstyl unterscheidet und erstern ponentino nennt. (Bei Anlass des Hintergrundes eines flandrischen Madonnenbildchens.) — Sein Gesammturtheil über den Styl des Mailänder Domes: „er wurde alla tedesca begonnen, wesshalb er viele Irrthümer enthält" (von denen dann einige aufgezählt werden).

Die Confusion stieg auf das Höchste, als auf einem weitern Gebiet, dem der Cultur überhaupt, sich der Ausdruck »gothisch« festsetzte und von da aus auch in die Baugeschichte eindrang.

Schon Blondus meinte, die Zerstörungen wenigstens in Rom seien erfolgt durch das Alter und durch die Grausamkeit der Gothen; und Laurentius Valla legt Verachtung an den Tag, indem er „Codices gothice scriptos" anführt und damit die eckige Schrift meint. (Vgl. Paul Hoffmann, Studien zu L. B. Alberti, S. 33 s.)

Umständlicher äussert sich dann Hector Boëthius, Scotorum Historia (die Dedication datirt 1526). fol. 382: ... meliores literae quae Gothorum immanitate simul cum romano imperio perierant, per totum paene terrarum orbem (scil. saeculo XV.) revixerunt.

Die Gothen als Zerstörer der edeln Literatur, ihre Zeiten Jahrhunderte des Unglücks: Rabelais, Pantagruel II, c. 8 und im Prolog des V. Buches; — dieselbe Ansicht masslos erweitert um 1550 bei Scardeonius, de urbis Patav. antiquitate, in Graevii thesaur. VI, III, p. 259. 295; — unverzeihlich wenn man erwägt dass schon 1533 Cassiodor's Briefsammlung gedruckt war, aus welcher man den grossen Ostgothen Theodorich anders kennen lernen konnte.

Das Entscheidende für Uebertragung des Ausdruckes auf das Kunstgebiet that dann Vasari in den heftigen Stellen I, p. 136 ss. (Le M. I, p. 121s.), p. 229 (201), 232 ss. (203 ss.), Proemio und Introduzione, und II, p. 328 (Le M. III, p. 194), v. di Brunellesco. Nach einer langen und höhnischen Schilderung des Styles des XIV. Jahrhunderts heisst es: Diese Manier wurde von den Gothen erfunden etc.

Sein Hass war gross. Das Schlimmste was er von Bauten gewisser Zeitgenossen sagt, ist: „schlechter als die Deutschen". (Womit zu vergl. V, p. 467 (X, p. 17), v. di Ant. Sangallo, wo dessen Modell von St. Peter critisirt wird.)

Wie Vasari schon frühe (1544) mit einem spitzbogigen Klosterrefectorium umging, s. VII, p. 674 (Le M. I, p. 23) in seiner Selbstbiographie.

Ihm redete nach Francesco Sansovino (Venezia, bes. fol. 140, vgl. fol. 17, 144), der das Eindringen des vermeintlichen Gothenstyles in Venedig bejammert und nur zaghaft entschuldigt.

Mit der Zeit bestärkte dann Einer den Andern in der Erbitterung gegen die gestürzte Grösse.

## § 23.

### Das Gothische zur Zeit der Renaissance.

Der gothische Styl arbeitete eine Zeitlang in gewissen Gegenden noch neben der Renaissance freiwillig weiter, obwohl müde und im Ganzen ohne die heitere decorative Ausartung der späten nordischen Gothik. (Vgl. § 130.)

In Venedig 1457 der Chorbau von S. Zaccaria; — in Loreto 1468 der Dom von dem Dalmatiner Marino di Marco begonnen, dreischiffige Hallenkirche mit dreischiffigem Querhaus und Vierungskuppel; letztere 1500 von Giuliano da Sangallo vollendet; — in Bologna 1440 S. Giovanni in monte neu gebaut „nach dem Vorbild von S. Petronio", vgl. Bursellis, ann. Bonon. bei Murat. XXIII, Col. 894; — die Annunziata ebenda, nach 1480, vielleicht der späteste freiwillig gothische Bau Italiens; — in Mailand: die Incoronata, unter Franc. Sforza erbaut; — in Siena 1459 zwischen den herrlichen Palästen der Frührenaissance ein gothischer neu verdungen, vielleicht durch Wunderlichkeit des Bauherrn Nanni Marsigli, der eine Fassade mit Details haben wollte genau wie an einem bestimmten ältern Gebäude; Milanesi II, p. 303 ss.

Ausserdem wurde unfreiwillig gothisch weitergebaut an unvollendeten Kirchen, und Architecten ersten Ranges versetzten sich so objectiv als sie es vermochten, in einen für sie widrigen Styl zurück.

In Frankreich, welches von den gothischen Durchschnittstypen einen gewaltigen Vorrath besass, war es 1601 bis 1790 viel leichter die Cathedrale von Orleans gothisch zu bauen (Kugler, Gesch. d. Baukunst III, S. 114 ff.), da man nicht innerhalb des Gothischen selbst anarchisch herumgeworfen wurde, wie in Italien.

Für S. Petronio zu Bologna verzichtete man zwar auf die riesige Anlage von Querschiff, Kuppel und Chor, allein die gothisch angefangene Fassade war ein Gegenstand täglicher Parteiung. Der hart angegriffene Baumeister Ariguzzi klagt 1514: „Leute von jeder Art, Priester, Mönche, Handwerker, Bauern, Schulmeister, Weibel, Geschirrmacher, Spindelmacher, Facchine und selbst Wasserträger thun sich als Baukünstler auf und sagen ihre Meinung . . . Aber noch ist keiner auf den Kampfplatz getreten mit Modellen oder Zeichnungen, deren ich mit Sehnsucht gewärtig bin." Gaye, carteggio II, p. 140 s. (Vgl. § 18, über Siena.)

In der Folge blieb die Fassade unvollendet, vielleicht weniger wegen mangelnder Mittel als weil man zwischen einer wachsenden Menge von Entwürfen (allmälig bei 30, jetzt im Bauarchiv der Kirche) in der That nicht mehr zu einem Entschluss kommen konnte; darunter zwei gothische Projecte von Baldassar Peruzzi (der auch noch Zeichnungen für den Kuppelausbau lieferte) und von Giulio Romano. Vgl. Gaye, carteggio II, p. 152; Milanesi III, p. 311; Vasari IV, p. 597 (Le M. VIII, p. 225, Nota), v. di Peruzzi. Peruzzi's Entwurf (noch in der Sakristei bewahrt, s. J. G. Müller, Memoria sul compimento del duomo di Firenze, 1847) nach dem Urtheil des Dombaumeisters Seccadinari (1530) prächtig gezeichnet, schön und gross, aber im Widerspruch mit den Grundformen des Baues; vgl. Springer, Bilder aus der neueren Kunstgeschichte, S. 156.

Die wichtigste Leistung dieser Art ist die Kuppel des Domes von Mailand, ein Weihegeschenk des Renaissance-Humors am Grabe der verblichenen Gothik, welche einer solchen Lösung von sich aus kaum fähig gewesen wäre.

Nach vielen vergeblichen Entwürfen, und nach Bauanfängen die man wieder abreissen musste, erbaut im Beginne des XVI. Jahrhunderts von Omodeo und Dolcebuono, vielleicht nach dem 1490 entworfenen Plane des eigens nach Mailand berufenen Francesco di Giorgio (Gaye, Carteggio I, p. 289; Lettere Sanesi III, p. 85; Milanesi II, p. 429 bis 439; Girol. Calvi, Notizie de' professori di belle arti che fiorivano in Milano sotto il governo de' Visconti e degli Sforza, parte II, p. 159 s.). Vielleicht ist auch die geistreiche und prächtige äussere Bekrönung der Kuppel in der Folge nach Francesco's Entwurf ausgeführt. Marcantonio Michiel (der „Anonymus des Morelli", § 22) sah sie um 1525 noch unvollendet, als sie sogar von einer Umgestaltung im modernen Styl bedroht war; der „Deutsche" aber, dem man wunderlicher Weise das schon dazu gefertigte Modell übergab, „verlor" dasselbe (zum Glück). An den obern Theilen sehr munteres Detail, z. B. Genien welche an dem gothischen Masswerk herumklettern, ähnlich wie an der Porta della Carta (§ 21).

Falls, wie höchstwahrscheinlich ist, das von Mongeri publicirte, etwa 1488 zu Protocoll gegebene Gutachten von Bramante herrührt, gibt es einen interessanten Beleg dafür, wie tief dieser Meister in das Wesen der Gothik eingedrungen; s. Archiv. stor. lombardo V, 1877, und H. v. Geymüller, die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter, S. 116 ss; — vgl. ebenda S. 34 s. über die von ihm an Filarete's Ospedale maggiore seit 1485 ausgeführten 9 Fassadenfenster im ersten Stockwerk, zwischen dem Bau des Richini und der dreibogigen Mittelloggia.

An der Fassade des Domes sind die Renaissancebestandtheile von Pellegrino Tibaldi (Pellegrini) das älteste und alles Gothische neuer, wie ein Bild im Palazzo Litta beweist, wo die Fassade als Rohbau bloss mit den Anfängen von Pellegrino's Prachtbekleidung dargestellt ist.

Gothisches Masswerk um 1500 in eigenthümlich genialer Verwilderung, goldfarbig auf dunkelblau gemalt, am Gewölbe vom Monastero maggiore zu Mailand (von Dolcebuono, vgl. § 48, 76[1]).

[1]) Das Portal des unter Ludwig XII. zwischen 1502 und 1510 errichteten Schlosses Gaillon (jetzt in der Ecole des beaux-arts zu Paris aufgestellt) rührt nicht, wie Tibaldo (Elogio di Fra Giocondo, p. 16) meint, von Fra Giocondo, sondern von Pierre Fain her; vgl. Lübke. Geschichte der Architectur, VI. Aufl. Bd. II, S. 409.

## IV. Kapitel.

# Studium der antiken Bauten und des Vitruv.

### § 24.

### Allgemeiner Character der Neuerung.

In Italien geht die Cultur der bildenden Kunst zeitlich voran. Letztere besinnt und rüstet sich lange, ehe sie dasjenige zum Ausdruck bringt was Bildung und Poesie schon vorher auf ihre Weise an's Licht getragen. So war auch das Alterthum längst ein Ideal alles Daseins, bevor man es in der Baukunst ernstlich und durchgreifend ergründete und reproducirte.

Vgl. Cultur d. Renaiss. III. Aufl., I, S. 224 ff.; IV. Aufl. I, S. 200 ff. Vor einer blossen Bewunderung der antiken Bauten (woran es nie gefehlt hatte), vor einer bloss ästhetischen Opposition wäre überdies der gothische Styl nicht gewichen; es bedurfte dazu einer ausserordentlichen Stadt und eines gewaltigen Menschen, welche das Neue thatsächlich einführten.

Zu Florenz, in einer Zeit hohen Gedeihens, wird zuerst das Gefühl lebendig, dass die grosse Kunst des XIII. und XIV. Jahrhunderts ihre Lebenskräfte aufgebraucht habe und dass etwas Neues kommen musste.

Florenz am Anfang d. XV. Jahrh., Macchiavelli, storie fiorent., Eingang des IV. Buches; — Poggius, Hist. flor. populi, L. V, ad a. 1422.

Jenes Gefühl sehr deutlich 1435 ausgesprochen bei Leon Battista Alberti (geb. 1404) in der Schrift della pittura (opere volgari, ed Bonucci, vol. IV); es sei ihm früher vorgekommen, „als ob die Natur alt und müde geworden wäre und keine grossen Geister wie keine Riesen mehr hervorbringen möchte"; jetzt aus langer Verbannung nach Florenz zurückgekehrt, ist er froh erstaunt, in Brunellesco, dem er diese Schrift widmet, in Donatello, Ghiberti, Luca della Robbia, Masaccio eine neue Kraft zu finden, die den erlauchtesten alten Meistern nichts nachgebe. — (Um 1460, als der Styl der Renaissance das Gothische bereits aus seinen letzten Zufluchtsorten vertrieb, durfte Filarete sagen: wenn unser Styl nicht schöner und zweckmässiger wäre, so würde man ihn in Florenz nicht brauchen, a Firenze non s'usaria.)

Die neue Kunst tritt gleich auf mit dem Bewusstsein, dass sie mit der Tradition breche und dass ausser der Freiheit die höchste Anspannung aller Kräfte, aber auch der höchste Ruhm ihre Bestimmung sei.

Alberti fährt an obiger Stelle fort: „Ich sehe nun auch, dass alles Grosse nicht bloss Gabe der Natur und der Zeiten ist, sondern von unserm Streben, unserer Unermüdlichkeit abhängt. Die Alten hatten es leichter, gross zu werden, da eine Schultradition sie erzog zu jenen höchsten Künsten, die uns jetzt so grosse Mühe kosten, aber um so viel grösser soll auch unser Name werden, da wir ohne Lehrer,

ohne Vorbild Künste und Wissenschaften finden, von denen man früher nichts gehört noch gesehen hatte." — Ueber die Vielseitigkeit s. § 14.

Die Entscheidung zu Gunsten des Neuen konnte nur kommen durch eine grosse That eines ausserordentlichen Mannes, welcher mit dieser That auch für sein und seiner Genossen sonstiges Streben die Bahn öffnete.

Filippo Brunellesco von Florenz (1377 bis 1446) und die Domkuppel, seine von Jugend auf erkannte Aufgabe (§ 2). Mit dieser wesentlich constructiven Leistung und mit seiner sonstigen Meisterschaft in aller Mechanik siegt zugleich die grosse formale, stylistische Neuerung, zu welcher ihn die wohl schon 1403 in Rom begonnenen Studien befähigten. Dazu noch sein Ruhm als Bildhauer und Decorator. — Schon eines seiner frühesten Werke, die Sacristei von S. Lorenzo (zwischen 1419 und 1428) „setzte alle Leute in der Stadt und aus der Fremde in Erstaunen durch seine neue und schöne Art" (Manetti, vita di Brun., ed. Holtzinger, p. 48). Hier sogleich überraschte der Meister durch die „Musik der Verhältnisse", durch neue Motive und neue Details. Dann folgten rasch Cappella Pazzi und die anderen Werke.

## § 25.

### Vernachlässigung der griechischen Baureste.

Griechenland existirte im XV. Jahrhundert nur für Sammler, nicht für die Architecten. Auffallender erscheint es, dass auch die griechischen Tempel auf italischem Boden, in Pästum, Selinunt, Agrigent etc. ignorirt wurden.

Unter den Sammlern ragt Cyriacus von Ancona (1390 bis um 1457) hervor, aus dessen Reisetagebüchern auch ein Architect treu copirt hat; s. Giuliano da Sangallo's Zeichnungen nach griechischen Bauten und der Sophienkirche in seinem Skizzenbuch auf der Bibliotheca Barberini (Cod. XLIX, 33) in Rom; die Skizze des „Apollotempels in Athen" ist Phantasie; vgl. E. Reisch in den Mittheilungen des kaiserl. deutsch. archäolog. Instituts, athen. Abtheilung, Bd. 14 (1889), S. 217 ff. — Originalzeichnungen des Cyriacus befinden sich in den Excerpta varia des Petrus Donatus in der Hamilton-Sammlung des Berliner Kupferstichcabinets; vgl. darüber Mommsen in den Jahrbb. der preuss. Kunstsammlungen IV, S. 73 ff. und Michaelis in der Archäol. Zeitung Bd. 40 (1882), S. 368 ff. Ueber Cyriacus überhaupt besonders De Rossi, Inscriptiones christianae, tom. II, p. 356 ss., und im Archivio della R. Società Romana di storia patria X, p. 16 s.

Der paduanische Maler Squarcione brachte von seiner griechischen Reise viel Merkwürdiges tum mente, tum chartis mit, aber wahrscheinlich nur Sculptursachen; Scardeonius, ap. Graev. thes. VI, III, p. 442. — Ob Polifilo (§ 32) in Griechenland zeichnete?

Später schickte Rafael, laut Vasari IV, p. 361 (Le M. VIII, 41), v. di Rafaelle, Zeichner bis nach Griechenland, mit welchem Erfolg, wird nicht gesagt.

Der Hundertsäulenbau „aus Griechenland" im III. Buche des Serlio (fol. 96) ist wohl reine Fabel. — Eine ägyptische Pyramide und eine palästinensische Grotte, nach Aufnahmen des Patriarchen Grimani, ibid. (fol. 93 s.).

Ob die Renaissance Etwas mit den echten dorischen Formen Grossgriechenlands, wo ja kein Gewölbe vorkam, hätte anfangen können? Immerhin wären die Griechenbauten, wenn sie schon kein Gewölbe lehrten, des Studiums würdig gewesen so gut wie Vitruv, der es auch nicht lehrt. Die Vernachlässigung derselben kam aber überhaupt nicht von einem ästhetischen Bedenken her.

Das viel stärkere Vorurtheil redete zu Gunsten von Rom, als geschichtlicher Macht, als alter Mutter der italischen Städte, als grösster Erinnerung der Nation, welche man durch die Kunst erneuern musste.

Auch diesseits der Alpen wurde das wahre Verhältniss der griechischen Kunst und Cultur zur römischen erst seit Winckelmann erkannt.

Merkwürdiger Weise war doch Serlio (Architettura, ed. Venez. 1584, p. 69) um 1540 durch einen blossen historischen Schluss zu der Annahme gelangt, dass die Griechenbauten die römischen weit übertroffen haben müssten. — Dagegen urtheilte Manetti (vita di Brunellesco, ed. Holtzinger, p. 22 s.) noch ganz naiv, dass das alte Rom, weil es Griechenland an Macht und Reichthum übertroffen habe, auch der Architectur zu höherer Blüte als dieses müsse verholfen haben.

Rom, welches selber kaum Einen grossen Künstler liefert, wird seit Beginn des XV. Jahrhunderts von allen namhaften Architecten einstweilen des Studiums wegen besucht; unter den Päpsten von Nicolaus V. an (§ 7) wird es dann eine Hauptstätte der ausübenden Baukunst.

Dass Rom auf allen geistigen Gebieten beinahe keine einheimischen Celebritäten aufzuweisen hat, liegt zum Theil an der Malaria und an den starken Schwankungen der Bevölkerung gerade in den entscheidenden Kunstzeiten, zum grössten Theile aber an dem von Jugend auf gewohnten Anblick des häufigen Parvenirens durch Protection. Florenz hatte eine gesunde, nicht einschläfernde Luft und eine grosse Stätigkeit gerade in denjenigen Familien, welche die grossen Künstler erzeugten; auch war man von Jugend auf gewohnt, den Genius und die Willenskraft siegen zu sehen.

Ausserdem kommt, wenn man billig sein will, in Betracht, dass das kräftige XIV. Jahrh., welches im übrigen Italien den Grund zu der ganzen seitherigen Cultur legte, für Rom nicht vorhanden war. Ohne das avignonesische Exil würde Rom damals eine ganz andere Stelle im Geistesleben der Nation eingenommen haben, und zwar dauernd. Von Urban IV. bis auf Bonifaz VIII. war in Rom eine sehr bedeutende künstlerische Thätigkeit gewesen; merkwürdiger Weise liessen dann auch die avignonesischen Päpste, obwohl Franzosen, italienische Künstler und Kunstwerke kommen; Vasari I, p. 604 s. (Le M. II, p. 131), v. di Orcagna, u. a. a. O.

## § 26.

### Studien des XV. Jahrhunderts nach den römischen Bauresten.

Gleichzeitig mit den gelehrten Antiquaren Poggio, Blondus, Aeneas Sylvius u. a. und wohl nicht ohne Berührung mit denselben beginnen die Aufnahmen der Architecten in Rom und der Umgegend.

Der allgemeine Ruinencultus, vgl. Cultur d. Renaiss., III. Aufl. I, S. 224 ff. IV. Aufl. I, S. 200 ff.

Brunellesco's Vermessungen, anfangs in Gesellschaft Donatello's, wohl schon seit 1403, wobei sie als Schatzgräber galten und als Goldschmiede sich durchbrachten. Sein Studium sowohl die römische Bautechnik, der structive Organismus, zumal der Gewölbe, als auch „die musicalischen Proportionen" der antiken Bauten und, wie der Erfolg zeigt, die ganze Formensprache, die er gross und frei auffasste.

L. B. Alberti's Aufenthalt in Rom, schon vor 1434, dann besonders in den vierziger Jahren. Auch er grub bis zu den Fundamenten hinab; de re aedificatoria, L. VI, c. 1; ausserhalb Roms hat er u. A. Antium und etrurische Ruinen studirt; a. a. O. L. IV, c. 3.

Filarete in Rom unter Eugen IV. (1431 bis 1447); seine Baulehre (vgl. Gaye, carteggio I, p. 200 bis 206) möchte in ihren Abbildungen ausser den eigenen Phantasien auch Aufnahmen enthalten.

Nicolaus V. beschäftigte vorzüglich den Bernardo Rossellino, dessen Thätigkeit ohne Aufnahmen nicht zu denken ist.

Francesco di Giorgio rühmt sich bereits, die meisten antiken Reste in ganz Italien untersucht und mit Vitruv verglichen zu haben. Bei Della Valle, lettere sanesi, III, p. 108.

Domenico Ghirlandajo (geb. 1449) zeichnete in Rom nur von Auge, aber so richtig, dass beim Nachmessen nichts fehlte; Vasari III, p. 271 (Le M. V, p. 81). Treffliche bauliche Hintergründe in seinen Gemälden.

Cronaca (geb. 1457) mass genau und kehrte nach Florenz heim als lebendige „Chronik" der Wunder von Rom; Vasari IV, p. 442 (Le M. VIII, p. 116).

Giuliano da Sangallo begann 1465 sein Skizzenbuch (jetzt in der Bibliot. Barberini, vgl. § 25) „con molti disegni misurati e tratti dallo anticho", wie der eigenhändige Titel sagt. Es enthält eigene Aufnahmen antiker Bauten aus Italien und Südfrankreich (letztere theilweise willkürlich restaurirt, vgl. Müntz und Laurière in den Mémoires de la société nat. des antiqu. de France, t. XLV), ferner mittelalterliche Denkmäler (Dom und Baptisterium von Florenz, Torre Asinelli zu Bologna), Copien nach Cyriacus' von Ancona griechischen Skizzen (s. § 25), endlich Skizzen zeitgenössischer Werke (Brunellesco's Polygon der Angeli, Bramante's Tempietto), von eigenen Werken dagegen nur einen Entwurf zum Königspalast in Neapel und einen Plan für St. Peter.[1]) Ein anderer Codex Giuliano's, in Siena, enthält gleichfalls sowohl Skizzen eigener und fremder Entwürfe (aufgezählt von Jahn in v. Zahns Jahrbb. für Kunstwissenschaft V, S. 172 ff.), als auch Aufnahmen nach der Antike (aufgeführt von Müntz in den Mémoires etc. (s. oben).

Bramantino (Bartol. Suardi aus Mailand) vermass und zeichnete die Ruinen Roms, aber daneben auch romanische Bauten aus Mailand und Pavia. Sein von Vasari erwähntes Skizzenbuch ist neuerdings publicirt von Mongeri (Mailand 1875).

Venezianische Miniatoren machten aus solchen frühen Aufnahmen, die ihnen

[1]) Die von Geymüller früher (bei Müntz, Les arts à la cour des papes, II, p. 306) ausgesprochene Ansicht, es rühre ein Theil dieses Skizzenbuches von Giuliano's Sohne Francesco her, hat der genannte Forscher berichtigt in seiner Studie über die Familie Sangallo in den Mémoires de la société nat. des antiquaires de France, tom. XLV, p. 247 s.

in die für Alles geübten Hände geriethen, zierliche Zeichnungen in Silberstift. Sammlungen solcher in venez. Cabineten, s. Marcantonio Michiel (den „Anonymus des Morelli", bei Anlass des Cabinets Vendramin (Notizie d'opere di disegno, ed. Frimmel, p. 108).

Im übrigen Italien bilden besonders die Ruinen von Verona eine Art von Schule um sich her.

Die Reste von Verona, Theater, Amphitheater, Prachtthore etc. zwar herausgegeben von Giov. Carotto (Holzschnittwerk von 1540, mit Text Saraina's, vgl. Vasari V, p. 290 (Le M. IX, p. 179, Nota), v. di Giocondo), aber nach den Zeichnungen des berühmten Gio. Maria Falconetto (geb. 1458, starb 1534, vgl. Vasari l. c. 319, 323 (203, 206, 207). Dieser hatte ausserdem die Reste von Pola aufgenommen und zuerst das Princip der römischen Schaubauten ergründet; er hatte 12 Jahre lang in Rom die Alterthümer studirt, indem er je die halbe Woche bei Malern arbeitete, um seinen Unterhalt zu gewinnen; auch die Campagna, das Neapolitanische und Umbrien hatte er durchsucht. Ihm zuerst gelangen überzeugende Restaurationen. Später besuchte er Rom noch oft, auch in Gesellschaft Cornaro's (§ 12). Seine Praxis betraf nur kleinere Bauten, er machte sich aber Luft durch das Entwerfen colossaler Phantasiepläne, welche seinen römischen Eindrücken entsprachen.

Fra Giocondo von Verona (geb. 1435) ging ebenfalls von den dortigen Resten zu denjenigen von Rom über. Sein Jammer über die hier noch immer fortlaufende Zerstörung, selbst zum Behuf des Kalkbrennens, in einem Brief an Lorenzo magnifico, Fabroni, Laur.-Med. vita. Adnot. 146.[1])

## § 27.

### Studien des XVI. Jahrhunderts.

Mit dem XVI. Jahrhundert steigt der Eifer auf das Höchste; es geschieht ein Versuch zur vollständigen idealen Restauration des alten Rom, in Verbindung mit Aufnahmen in allen Gegenden. Die Abnahme dieses Strebens

[1]) Fast unbegreiflich erscheint der Vandalismus, den die kunst- und alterthumsfreundlichen Päpste von Martin V. bis auf Leo X. in der Bereitwilligkeit offenbaren, mit der sie die antiken Bauten ihres Marmors und Travertins berauben lassen, um Bausteine und Kalk zu gewinnen. L. B. Alberti's Klage darüber: de re aedificat. L. VI., c. 1: L. X., c. 1. — Vgl. Cultur der Renaissance, III. Aufl. I, S. 224 ff.; IV. Aufl. I, S. 200 ff. Gregorovius, Geschichte Roms im Mittelalter, VII, S. 557; E. Müntz, Les monuments antiques de Rome au 15me siècle, in der Revue archéolog. 1876 ff. und 1884 ff. — Martin V. gab auch kirchliche Bauten, welche in der Zeit des Exils verfallen waren, zur Plünderung preis, um Material für ein neues Paviment im Lateran zu gewinnen; s. das Breve von 1425 bei Reumont, Gesch. der Stadt Rom, III, 1, S. 515. — Vgl. § 7. — Selbst päpstliche Decrete, welche Unverletzlichkeit der antiken Bauten vorschrieben, wie dasjenige Pius II. von 1462 (Müntz, Les arts I, p. 352 s., Theiner, Cod. diplomat. III, p. 422 s.), konnten hier nicht helfen. Pius II. klagte: Impia ter centum si sic gens egeris annos nullum indicium nobilitatis erit (Mabillon, Mus. ital. I, 1, p. 97). — Noch gewissenloser trieb es später Sixtus V, der das Septizonium abtragen liess, und Paul V, der das Nervaforum zerstörte.

trifft zusammen mit dem neuen activen Bautrieb der Gegenreformation (§ 10). Keinem Architecten war das eigene Messen erspart, was auf ihre Kunstübung den grössten Einfluss hatte; spät und unvollständig melden sich die Abbildungswerke.

Bramante in Rom (vgl. § 49) unter Alexander VI. (seit Ende 1499), schon bejahrt, „einsam und gedankenvoll“; Vasari IV, p. 155 (Le M. VII, p. 129,) v. di Bramante; in Florenz Aufnahmen von ihm, einiges mit genauer Massangabe. Nach Lomazzo, tratt. dell' arte, p. 410 wies er besonders die verschiedenen Behandlungsweisen an den römischen Gebäuden, d. h. die wahre Freiheit innerhalb des Normalen durch genaue Vermessung nach, und der ihm ebenbürtige Peruzzi theilte diess Streben. — Vgl. vor Allem die neueste, grundlegende Biographie des Meisters in H. v. Geymüllers Text zu den „Ursprüngl. Entwürfen für St. Peter“.

Auch Rafael erweist sich als wahren Menschen der Renaissance, indem er von der kostbaren Zeit seiner letzten Jahre einen Theil dem alten Rom widmet. Leider stehen uns über diesen Punkt nur wenige sicher datirte Aussagen zu Gebote. Zunächst sind in Leo's X. Breve vom 27. August 1515 (Bottari VI, 25; Passavant, Raphael, I, S. 537) noch keine auf die graphische Restauration der antiken Stadt abzielenden Gesichtspunkte ins Auge gefasst, sondern nur die antiken Marmortrümmer der Aufsicht Rafaels unterstellt, um sie entweder zum Bau von St. Peter zu verwenden oder, soweit sie Inschriften und „monumenta“ (d. h. Reliefs) enthielten, „ad cultum literarum romanique sermonis elegantiam excolendam“ aufzubewahren. Erst Celio Calcagnini spricht 1519 in einem Brief[1]) an Jakob Ziegler (Coelii Calcagnini opera, ed. Basil. 1544, p. 101; übersetzt bei Passavant, Raphael, I, S. 244 ff.) von umfassenden Ausgrabungen und restaurirter Darstellung des antiken Rom, wie sie Rafael unter Benutzung der alten Autoren und unter Beihülfe des Fabio Calvi von Ravenna ausführe. Ueber das innige Verhältniss des Künstlers zu diesem wahren Humanisten giebt der Brief werthvollen Aufschluss; vgl. auch Cultur der Renaissance, III. Aufl. I, S. 318; IV. Aufl. I, S. 308. Jedenfalls besitzt Calvi, der für Rafael den Vitruv übersetzte, grössere Ansprüche, als sein Rathgeber in archäologischen Fragen zu gelten, als Andreas Fulvius, wenn dieser auch in der Vorrede seiner 1527 erschienenen Antiquitates urbis behauptet, Rafaels Zeichnungsstift geleitet zu haben; s. die Stelle bei Passavant S. 306, Nota.

Dass Rafael mitten im Vermessen und Restauriren starb (1520), meldet Paolo Giovio (Elogium Raphaelis, bei Tiraboschi, Stor. della letteratura ital., ed. Venez. 1796, Tom. VII, parte IV, p. 1643; auch bei Passavant I, S. 553 f. und bei Springer, Rafael und Michelangelo, II. Aufl. I, S. 302) und Marcantonio Michiel in seinem Brief vom 11. April 1520 (im „Anonimo di Morelli“, p. 210). — Vgl. dazu Cajus Silvanus Germanicus, In statuam Leonis X, Romae 1524: von der Aufgabe, das alte Rom bis zu den Fundamenten bloszulegen und aufzuzeichnen, sei Rafael „in limine primo“ durch den Tod abgerufen worden. — Ob die 1532 beabsichtigte Publication einer Ansicht des alten Rom von Rafael (und wohl vollendet von seinen Schülern), von welcher, als von einer „bellissima cosa e molto copiosa“ der Gesandte

[1]) Ueber die Abfassungszeit s. Passavant a. a. O. S. 246 und Tiraboschi, Storia della letteratura ital. VI, p. 67.

Peregrino an den Herzog von Mantua berichtet, wirklich ausgeführt wurde? Einen andern 1532 veröffentlichten Plan von Rom „secondo che antichamente era edificata a tempo de l'antichi romani" erwähnt der gleiche Gewährsmann in einem kurz vor jenem ersten abgefassten Briefe: Archivio storico dell' arte, II, p. 251. Ob dieser letztere Plan identisch ist mit dem 1532 publicirten „Simulachrum antiquae urbis Romae cum regionibus" des Fabio Calvi? Vgl. über letzteres Werk Müntz, Raphael, p. 614.

Der berühmte, bald Castiglione, bald Rafael zugeschriebene Bericht an den Papst ist, auch wenn er Rafael nicht angehören sollte, für die archäologische Richtung und Methode jener Zeit von bedeutendem Werth. Er beklagt die Zerstörungen, schreibt sie nicht bloss den Barbaren sondern auch den Päpsten zu, beschwört Leo um Schutz für das noch Vorhandene, mahnt ihn zu eigenen, römerwürdigen Bauten, und stellt dann als Ziel die Restauration auf „nach den Resten, die man heute noch sieht, mit den Gebäuden, von welchen noch so viel erhalten ist, dass man sie infallibilmente so restauriren kann, wie sie gewesen sein müssen". Es folgt eine Andeutung über einen hiefür angeblich wichtigen Autor, den Publius Victor; endlich wird die Methode des Aufnehmens festgestellt und zum erstenmal Plan, Aufriss und Durchschnitt gesondert verlangt. — Ueber die Frage nach dem Autor nur so viel, dass, falls das vielleicht von Castiglione in der Form redigirte Schriftstück dem Inhalte nach Rafael angehört, dieser es erst kurz vor seinem Ende verfasst haben kann, da er seinen Aufenthalt in Rom als bereits zwölfjährig (nach der vatican. Handschrift elfjährig) bezeichnet. Für Rafael ist neuerdings besonders E. Müntz (Raphael, p. 603 ff.) mit vielfach überzeugender Wärme eingetreten. —

Rafael schickte Zeichner durch ganz Italien. Winckelmann (Anmerkungen üb. d. Baukunst d. Alten, S. 35 f.) kannte Aufnahmen des Tempels von Cora, die er dem R. selber zuschrieb und wusste von einem Band ähnlicher Zeichnungen bei Lord Leicester. Wahrscheinlich waren auch die Aufnahmen aus Rom, Neapel, Pozzuoli und der Campagna, welche Giulio Romano 1544 dem Vasari (V, p. 552 (Le M. X, p. 112), v. di Giulio) in Mantua vorwies, in Rafaels Auftrag „von Giulio und Andern" gemacht worden: die Zeichner werden sich in die Aufgabe getheilt und dann Copien unter einander ausgetauscht haben.

Mit Serlio's Werk beginnen um 1540 Publicationen von dauernder Bedeutung; in der Widmung des III. Buches behält er sich auch die Veröffentlichung der ihm noch unbekannten Ueberreste in Südfrankreich vor.

In den Aufnahmen des jüngern Ant. da Sangallo, die sich noch in der florentinischen Sammlung vorfinden, bemerkt man bereits Projecte zur Verbesserung einzelner Fehler der Alten, z. B. des Bogens der Schlussnische im Pantheon (Vasari V, p. 492 (Le M. X, p. 46), im Commentar zur v. di Ant. da Sangallo). Das zu Durchschnittsregeln durchgedrungene Studium übt seine Kritik an den Denkmälern selbst.

Gegen die Mitte des Jahrhunderts wandten namhafte Architecten noch immer eine Reihe von Jahren auf die römischen Ruinen, so Bartol. Genga (Vasari VI, p. 326 (Le M. XI, p. 96), v. di Genga) und Andrea Palladio.

§ 28.

## Einfluss des Vitruv.

Mit dem XVI. Jahrhundert erreicht auch der Einfluss des Baulehrers der goldenen augusteischen Zeit, M. Vitruvius Pollio seinen Höhepunkt. Fortan glaubte man vor Allem das Alterthum nach seinen eigenen Aussagen richten zu können; Vitruv nahm in der Baukunst bald eine ähnliche Stelle ein wie schon vorher Cicero in der Latinität, und es bildete sich eine höchst eifrige Partei in seinem Namen.

Vitruv war nie ganz vergessen, aber zur Zeit der Frührenaissance schadete ihm vor der Hand die schlechte Beschaffenheit des Textes, die schwierige Auslegung und die innere Mangelhaftigkeit, da er z. B. keine Lehre vom Gewölbebau (oder nur vom falschen, VII, 3) enthält. Alberti, de re aedificatoria benutzt ihn ohne ihm irgend eine Ehre anzuthun und überbietet ihn sehr an Vielseitigkeit.

Francesco di Giorgio, der zuerst die Ruinen mit Vitruv verglich (§ 26) und in seinem Tractat die Säulenordnungen nach Vitruv behandelte, fügte doch ein Wort bei, welches für die ganze Renaissance gilt: seine Regeln seien mühsam aus den Alten gezogen, die Compositionen aber, welche er mittheilt, sein Eigenthum. Die Renaissance hat das Alterthum nie anders denn als Ausdrucksmittel für ihre eigenen Bauideen behandelt.

Antonio Manetti (vita di Brunellesco, ed. Holtzinger, p. 18) meint, wenn auch, wie zu seiner Zeit Alberti, so im Alterthum „alcuno autore“ Regeln für die Baukunst aufgestellt habe, so könnten sich diese doch immer nur auf das Allgemeine beziehen; nur indem man den Resten des Alterthums selbst nachspüre, erkenne man die „invenzioni“, die jedes Künstlers Eigenthum seien, eine Gabe der Natur oder der Lohn des Fleisses.

Francesco und sein damaliger Herr, Federigo von Urbino, beriethen alle Gelehrten über die Erklärung Vitruv's.

Die erste Ausgabe 1511 die des Fra Giocondo, welcher damit bis in sein hohes Alter gewartet hatte; Vasari V, p. 265, Nota 1 (Le M. IX, p. 158 s. und Nota), v. di Giocondo, wo auch seine übrigen archäologischen Arbeiten verzeichnet sind.

Rafael schrieb 1514 oder 1515 in einem unbezweifelten Briefe: „ich möchte gerne die schönen Formen der antiken Gebäude wieder finden, weiss aber nicht, ob mein Flug nicht ein Icarus-Flug sein wird; Vitruv giebt mir viel Licht, aber nicht so viel als genug wäre“. Lettere pittoriche I, 52; II, 5.

In seiner letzten Zeit hatte er eine freie Ansicht gewonnen und vertheidigte und widerlegte den Vitruv mit Gründen, im liebenswürdigsten Eifer. Coel. Calcagnini opera, ed. Basil. 1544, p. 101.

Baldassar Peruzzi entwarf den Dom von Carpi „nach Vitruv's Regeln“ und zeichnete nach 1527 fortlaufende Illustrationen zu diesem Autor. Vasari IV, p. 598, vgl. 604 (Le M. VIII, p. 226, vgl. 231), v. di Peruzzi.

Höchst fanatisch redet Serlio in seiner Architettura (ed. Venez. in 4., 1584, p. 69, 99, 112, 159, b, wozu aus der venez. Folioausgabe 1544 die Stelle S. 155 nachzutragen ist). Das hochheilige und unantastbare Buch hat immer Recht, auch

gegen Römerbauten; diese sind nach Vitruv zu beurtheilen; die ihm Zuwiderhandelnden sind Ketzer etc. Am Schluss des III. Buches die Aufzählung aller eifrigen Vitruvianer.

Die sich allgemach ansammelnde Vitruvliteratur musste sich der italienischen Sprache bedienen, weil lateinische Erklärungen die Sache nur noch mehr erschwert hätten.

Uebersetzungen des Vitruv mit Erklärungen und meist auch mit Abbildungen: Eine handschriftlich in der Biblioteca Magliabecchiana zu Florenz bewahrte Uebersetzung ist nach Milanesi (Note zu Vasari III, p. 72) „zweifellos" von Francesco di Giorgio geschrieben und vielleicht auch von ihm angefertigt.

Fabio Calvi, Manuscript in München, Vasari IV, p. 379, Nota 2 (Le M. VIII, p. 56, Nota); angefertigt für Rafael, vgl. § 27.

Cesariani 1521, Vasari IV, p. 150 (Le M. VII, p. 126) v. di Bramante, mit der stark berichtigenden Nota;

Caporali 1536, Vasari III, p. 598, Nota (Le M. VI, p. 57 Nota, 58 Nota), v. di Perugino; ebenda p. 694 (p. 145) Nota, v. di Signorelli;

Daniele Barbaro 1567, unter den spätern die berühmteste; manche richtige und geistreiche Idee findet sich hier zuerst, vgl. ad Vitr. III, 2 und IV, 2, wo von der Säulenschwellung und von den Consolen in den Giebelschrägen die Rede ist.

Ueber einzelne schwierige Partien schrieb Gio. Batt. Bertano 1558, der sich auch z. B. um die Theorie der ionischen Volute bemühte; Vasari VI, p. 488, Nota 3, (Le M. XI, p. 248, Nota), v. di Garofalo.

Battista da Sangallo, Bruder des im § 27 genannten, hinterliess Erläuterungen, deren Herausgabe unterblieb; Manuscript in der Bibliot. Corsini zu Rom; Vasari V, p. 472, Nota 1 (Le M. X, p. 21), v. di Ant. da Sangallo. Ueber die Bemühungen des florentin. Chorherrn Gio. Norchiati s. Vasari VII, p. 227, Nota 2 (L. M. XII p. 234, Nota), v. di Michelangelo.

## § 29.

### Die spätern Vitruvianer.

Im Jahre 1542 trat in Rom die vitruvianische Academie zusammen, welche es indess nicht weit über ein colossales Programm hinaus brachte. Die in dieser Richtung eifrigsten Bauherrn waren damals reiche Venezianer. Zu der Abnahme dieses Fanatismus trugen die Werke und auch die Worte Michelangelo's nicht Weniges bei.

Der Verein und das Programm: Lettere di Claudio Tolomei, ed. Venez. 1589, fol. 103 ss.; — Lettere pittoriche II, 1 sammt Bottari's Anmerkung. — Ueber Cardinal Marcello Cervini, spätern Papst Marcellus II., ein Hauptmitglied, vgl. Ranke, Päpste I, S. 281, 502; Vasari VII, p. 106 (Le M. XII, p. 132), v. di T. Zucchero, und V, p. 518 (Le M. X, p. 81), im Commentar zu v. di Antonio da Sangallo, welcher ein Bad im antiken Styl für den Cardinal entwarf, s. unten.

Den besten Gewinn mag der damals noch junge Vignola gehabt haben, der im Dienst der Academie noch einmal die Ruinen von Rom vermass.

In Venedig beseitigte Jacopo Sansovino die Frührenaissance als angeblicher Vertreter der strengern vitruvischen Richtung; diese wurde gerühmt sowohl an seinen Privatpalästen als an seiner Biblioteca. Bei Anlass der Ecke des Gebälkes (vgl. § 53) der untern dorischen Ordnung der letztern gerieth aber das ganze antiquarische Italien in Bewegung; Cardinal Bembo schickte die Lösungen verschiedener Baukenner ein, und auch Tolomei, der Secretär der vitruvianischen Academie, gab im Namen derselben eine Meinung ab; allein Sansovino hatte schon eine Lösung bereit, durch welche er Alles zufrieden stellte. Vasari VII, p. 502 (Le M. XIII, p. 84), v. di Jac. Sansovino; — Franc. Sansovino (Sohn des Meisters), Venezia, fol. 44 und 113, wo die Geschichte nicht ohne Uebertreibung erzählt wird.

Michelangelo's Bestreben, die „Ketten und Schlingen wieder zu zerreissen", welche die Baukunst sich anlegen liess; man wurde inne, dass er sich überhaupt „weder auf ein antikes noch auf ein modernes architectonisches Gesetz verpflichtet halte". Bei Anlass seines schönsten Entwurfes von fünfen für S. Giovanni de' Fiorentini in Rom sagte er selbst: „Weder Römer noch Griechen haben in ihren Tempeln etwas Aehnliches erreicht." Vasari VII, p. 193, 233, 263 (Le M. XII, p. 205, 239, 265), v. di Michelangelo; sein Hohn über einen vornehmen Vitruvianer (p. 280).

Er befreite die Kunst mehr als gut war. Sie hatte vielleicht keine einzige wahrhaft grosse Combination eingebüsst gehabt aus Rücksicht auf ein Buch, das keinen Bogen wölben lehrte und selbst für das im XVI. Jahrh. Alltägliche keine Vorschrift enthielt, wohl aber vor Verwilderung der Einzelformen warnte.

Ein verspätetes Bedauern, dass nicht auch für die Malerei ein solches antikes Regelbuch erhalten geblieben, bei Armenini, de' veri precetti della pittura, p. 22.

## V. Kapitel.

# Die Theoretiker.

### § 30.

### Leon Battista Alberti.

Da nach einem allgemeinen Gesetz jener Zeiten die Bildung der Kunst vorangeht (§ 24), so befremdet es nicht, wenn ihre Botin, die literarische Darstellung, auch schon an der Wiege der neugeborenen Architectur zu finden ist. Schon erhebt sie sich von der Beobachtung zur Regel und zur Theorie bei dem grossen Leon Battista Alberti.

Vgl. § 24 und: Cultur d. Renaiss., III. Aufl. I, S. 168; IV. Aufl. I, S. 151. Auf jene Jugendschrift über die Malerei folgte sein Hauptwerk über das Bauwesen. Die noch eigenhändig vorhandene ital. Bearbeitung, arte edificatoria (in den opere volgari di L. B. Alberti, ed. Bonucci, Tom. IV) reicht bis ins III. Buch, und so

weit glaube ich diese citiren zu müssen; von da an aber den ebenfalls von ihm redigirten latein. Text de re aedificatoria. Allem Anscheine nach ist das Werk zwischen 1450 und 1452 geschrieben, zu Alberti's Lebzeiten († 1472) aber wohl nur einem kleinen Kreise befreundeter Humanisten bekannt gegeben und noch nicht in Abschriften verbreitet worden. Die Notiz des Mattia Palmieri (Opus de temporibus suis, in Rer. ital. script. ed. Tartinio, I, p. 241), dass Alberti sein Buch dem Papst Nicolaus V. gezeigt habe (ostendit), ist nicht von einer eigentlichen Ueberreichung oder gar Widmung zu verstehen; vgl. Paul Hoffmann, Studien zu L. B. Alberti's zehn Büchern de arte aedific. Nach dem Tode Alberti's hat ein Vetter Angelo Poliziano's, Bernardo, das Manuscript copirt und diese Abschrift mit einem Empfehlungsbrief Polizian's (den Tiraboschi in das Jahr 1480 setzt) Lorenzo de' Medici überreicht. Diese Copie ist wohl mit dem Exemplar der Bibliot. Laurenziana LXXXIX, cod. 113, identisch. Eine andere Abschrift von 1483 befindet sich in der Bibl. Vaticana, in die sie aus Urbino gelangte; vgl. Mancini, Vita di L. B. Alberti, p. 392, Nota 4. — Der erste Druck erfolgte 1485 in Florenz. Die italien. Ausgaben seit dem XVI. Jahrh. sind Uebersetzungen Späterer.

Die betreffenden Hauptstellen: arte edificatoria p. 229, 238, 240 (im I. Buche) und de re aedificatoria, L. VI, cap. 2 und 5. L. IX, c. 3 und 5.

Die gothische Baukunst war lauter Rhythmus der Bewegung, die der Renaissance ist Rhythmus der Massen; dort sprach sich der Kunstgehalt im Organismus aus, hier liegt er wesentlich in den geometrischen und kubischen Verhältnissen. Alberti beruft sich daher nicht auf Triebkräfte die im Einzelnen ausgedrückt sein müssten, sondern auf das Bild welches der Bau gewährt und auf das Auge das dieses Bild betrachtet und geniesst.

In der genannten Jugendschrift della pittura (op. volgari IV, p. 41) leitet er sogar die Baukunst von einer präexistirenden Malerei ab: Der Baumeister habe erst von dem Maler seine Säulen und Gebälke gelernt; — die stärkste Aussage für den malerischen Standpunkt der Frührenaissance gegenüber den Bauformen.

Im Hauptwerk: das Gesetz der Abwechselung, des anmuthigen Contrastes (vgl. § 286) in Verbindung mit der Symmetrie (varietà und parilità delle cose); in Betracht der Abwechselung geht er sehr weit, vielleicht im Hinblick auf römische Kaiserthermen, Paläste etc. Es soll z. B. nicht Eine Linie das Ganze beherrschen, da gewisse Theile schöner erscheinen, wenn sie gross, andere wenn sie klein gebildet sind, die einen wenn sie in geraden, die andern wenn sie in geschwungenen Linien laufen u. s. w. Von der Schönheit der Säule ist A. wie die spätern Theoretiker (z. B. Serlio, p. 98) bis zum lauten Enthusiasmus durchdrungen.

Die Hauptschilderung einer trefflichen Composition im VI. Buche, vorwiegend eher negativ; am Ende: omnia ad certos angulos paribus lineis adaequanda, was verschiedene Deutungen zulässt. Sehr bedeutend ist seine ästhetische Festsetzung der kubischen Verhältnisse der Innenräume. Vgl. § 89.

Sein Versuch einer allgem. Bauästhetik im IX. Buch, getrübt durch Einmischung älterer Definitionen, doch nicht unwichtig. Sein höchster Ausdruck: concinnitas, d. h. wohl das völlig Harmonische. Das Grundgefühl, welches das

Schlussurtheil über einen Bau spricht, will er nicht genauer untersuchen, er nennt es ein unergründliches Etwas, „Quippiam", quod quale ipsum sit, non requiro. Doch hatte er sich (VI, c. 4) sehr gegen die Ignoranten verwahrt, die da meinten, das Urtheil über Bauschönheit beruhe nur auf einer soluta et vaga opinio und die Bauformen seien gesetzlos und wandelbar wie es Jedem beliebe.

## § 31.

### Die Nachfolger bis auf Serlio.

Die nächsten Theoretiker nach Alberti scheinen, so weit sich urtheilen lässt, ihn benützt zu haben. Aufzeichnungen über Mechanik und Construction, über Wasserbauten und den mathematischen Theil der Kunst überhaupt mehren sich gegen Ende des XV. Jahrhunderts. Später absorbirt eine Zeitlang die Bearbeitung des Vitruv (§ 28) diese Kräfte, worauf wiederum grosse neue Sammelwerke sowohl als Bauencyclopädien entstehen.

Das reichillustrirte Manuscript der Baulehre des Antonio Averulino, genannt Filarete, begonnen 1460, beendet Anfang 1464, in der Bibl. Magliabecchiana zu Florenz (Cod. 130, Classe XVII); eine für Matthias Corvinus bestimmte Copie auf der Marcusbibliothek zu Venedig; die Textproben bei Gaye, carteggio I, p. 200 bis 206 enthalten ausser jenem Fluch über das Gothische (§ 22) einen Segensspruch über die Renaissance, sodann ein merkwürdiges Verzeichniss aller damaligen berühmten Künstler der neuen Richtung. Vgl. § 91. — Eingehende Characteristik und Inhaltsangabe des Werkes in der Abhandlung von Dohme: Filarete's Tractat etc. (Jahrbuch der Kgl. preuss. Kunstsammlungen I, S. 225 ff., und bei W. von Oettingen, Antonio Averlino, genannt Filarete. Leipzig 1888. Eine Publication steht durch W. v. Oettingen bevor in den Wiener Quellenschriften zur Kunstgeschichte.

Der um 1480 verfasste Trattato d' architettura civile e militare des Francesco di Giorgio (§ 28) ist nach dem Turiner Codex (andere Handschriften in der Bibl. Magliabecchiana zu Florenz und in Siena) publicirt von Carlo Promis, Turin 1841; Auszüge bei Della Valle, Lettere sanesi, III, p. 108; die etwas vorgerücktere Zeit erkennbar durch das seitherige Erwachen verschiedener Richtungen, wovon nur das Wenigste die Billigung des Autors hat; er findet lauter „Irrthümer, schlechte Proportionen und Fehler gegen die Symmetrie". — Ein anderer Codex mit Skizzen zu Werken der Kriegsbaukunst und Kriegsmaschinen befindet sich gleichfalls in der Bibl. Magliabecchiana, ein weiterer in Siena; vgl. auch Ant. Pantanelli, Di Franc. di Giorgio Martini pittore, scultore e architetto senese. Siena, Gati, 1870.

In Lionardo's Papieren Vieles über Mechanik; sein Mühlenbuch etc.; vgl. die im Erscheinen begriffene Publication von J. P. Richter, The literary works of L. da Vinci.

Ueber Fra Giocondo, seinen Wasser- und Brückenbau und seine theoretische und allseitige Gelehrsamkeit vgl. Vasari V, p. 262, 266 ss., 273 (Le M. IX, p. 156, 160, 162, 165), v. di Fra Giocondo, Text und Noten.

Präcise Geister achteten an der Baukunst überhaupt mehr die mathematische als die künstlerische Seite. Federigo von Urbino (§ 11) schreibt 1468: „die

betroffen durch das gothische Detail, welches einer entgegengesetzten Gedankenwelt entstammte; dagegen hätte sie sich von der Formensprache der Römer schon desshalb angezogen finden müssen, weil diese ihr Detail bereits als freies decoratives Gewand gehandhabt hatten. Mit aller Anstrengung suchte man sich nun von jenem schweren formalen Widerspruch zu befreien.

Dazu kam aber noch das stärkste allgemeine Vorurtheil für das alte Rom. Es ist ganz unnütz zu fragen, ob die Italiener ein neues eigenthümliches Detail hätten schaffen sollen oder können. Ihre ganze Bildung, die Vorgängerin der Kunst, drängte längst auf den allgemeinen Sieg des Antiken hin; die Sache war im Grossen völlig entschieden, ehe man die Baukunst irgend um ihre Beistimmung fragte.

Für Mittelitalien handelte es sich zugleich um einen Sieg der Form über den Stoff: eine bunte Incrustation von Marmor aller Farben und von Mosaik an den wichtigsten Kirchenfassaden musste weichen vor der ernsten Plastik des römischen Details, mochte auch letzteres thätsächlich ebenfalls nur äusserlich einem Kernbau aus anderem Stoffe angefügt werden, wie schon bei den alten Römern selbst.

Ausserdem adoptirte man nach Kräften auch die Gesetze der römischen Construction. Dabei wusste man jedoch nichts Anderes, als dass Anlage, Hauptformen und Verhältnisse gemäss dem jedesmaligen Zweck und der Schönheit erfunden werden müssten.

Die Renaissance kennt beinahe gar keine Nachahmungen bestimmter einzelner Römerbauten. Sie hat z. B. trotz aller Bewunderung keinen einzigen Tempel repetirt und überhaupt das Antike nur im Sinn der freisten Combination verwerthet. Vgl. § 28 das Wort des Franc. di Giorgio. Die Proportionen sind vollends ohne Ausnahme frei gewählt und der Einfluss der antiken Ordnungen auf sie nur ein scheinbarer. In That und Wahrheit hängt die Behandlung der Ordnungen eher von den Proportionen ab.

## § 34.

### Das Verhältniss zu den Zierformen.

Anfangs schied man nicht, was der guten oder der gesunkenen Römerzeit, was Gebäuden höchsten Ranges oder blossen Verkehrsbauten etc. angehörte; auch vergrösserte und verkleinerte man nach Belieben das für einen bestimmten Massstab Geschaffene.

Ein in Fiesole gefundenes wunderliches ionisches Capitäl wird von Giuliano da Sangallo zum durchgehenden Muster genommen für die Colonnade des Hofes von S. M. Maddalena de' Pazzi in Florenz; Vasari IV, p. 270 (Le M. VII, p. 211), v. di Giul. da Sangallo. Vieles dergleichen namentlich in den Kranzgesimsen, s. unten. Formen des römischen Decorationsstyles, von Altären, Sarcophagen, Candelabern etc. wurden Anfangs in die Architectur verschleppt.

Eine grössere Gefahr lag in der plötzlichen und sehr hohen Werthschätzung der classischen Zierformen. Dass dieselben nicht die Architectur

überwucherten, verdankt man einzig den grossartigen Bauabsichten und der hohen Mässigung der Florentiner.

Man erwäge die allgemeine Zierlust und Prachtliebe des XV. Jahrh., die rasch wachsende Zahl behender Decoratoren und die Hingebung der grossen Florentiner selbst an die Decoration, sobald es ihnen die strenge Kunst erlaubte.

Michelozzo meisselte selber Capitäle, wenn ihn der Eifer ergriff; so z. B. für eine Thür im Signorenpalast zu Florenz; Vasari II, p. 437 (Le M. III, p. 275), v. di Michelozzo. Schön gearbeitete Capitäle führten bisweilen zu grössern Aufträgen; Andrea Sansovino bekam darauf hin die Durchgangshalle zwischen Sacristei und Kirche in S. Spirito zu bauen; Vasari IV, p. 448 (Le M. VIII, p. 121), v. di Cronaca, und p. 511 (162), v. di A. Sansovino.

In der Theorie weist z. B. um 1500 der Neapolitaner Gioviano Pontano (§ 9) dem Ornament die erste Stelle an und gestattet selbst dessen Uebertreibung: et in ornatu quidem, cum hic maxime opus commendet, modum excessisse etiam laudabile est; — der Florentiner Alberti dagegen, der es in seinen Bauten liebte, weist ihm doch in seinem Lehrbuch schon 50 Jahre früher einen nur secundären Rang an. L. VI, c. 2: Die Schönheit liege in einer solchen Harmonie aller Theile, die bei jedem Hinzufügen oder Weglassen verlieren würde; weil es aber thatsächlich noch immer scheine, als müsse etwas hinzugefügt oder weggelassen werden, und doch das Vollkommenere schwer anzugeben sei, so habe man die Zierformen eingeführt, als eine subsidiaria lux, als complementum der Schönheit. Letztere müsse dem Ganzen eingeboren sein und es durchströmen, während das Ornament die Natur von etwas äusserlich Angeheftetem behalte. L. IX, c. 8 s. nochmalige Ermahnung, den Schmuck zu mässigen und weise abzustufen.

## § 35.

### Die Säule, der Bogen und das gerade Gebälk.

Die Säule war in Italien niemals ernstlich durch den gegliederten Pfeiler verdrängt worden; jetzt wurde sie ihrer echten Bildung zurückgegeben und wieder mit ihrer alten Zubehör von Basen und Gebälken in Verbindung gebracht.

Die Begeisterung für die Säule als solche § 30. Von den Gesetzen ihrer optischen Erscheinung weiss Alberti u. a.: Dass Säulen, wenn sie sich von der Luft abheben, schlanker erscheinen als vor einer Wand und dass schon desshalb die Ecksäule entweder dicker gebildet werden oder mehr Canneluren erhalten müsse, was optisch denselben Dienst thue. (Letzteres aus Vitruv IV, 4, aber in neuer Anwendung.)

Gegen das Canneliren überhaupt zeigt die Frührenaissance eher Widerwillen (§ 134). Entscheidendes Beispiel: die 4 glatten Portalsäulen an der prächtigen Fassade der Certosa bei Pavia. Am ehesten cannelirte man in Venedig (obere Hallen der alten Procurazien: Säulenordnung am Mittelstockwerk von Pal. Vendramin-Calergi). Auch ist cannelirt der zierliche Porticus an S. Giacomo maggiore zu Bologna, 1483 von Gaspero Nadi, welchem wohl auch die ähnlich behandelte Hofhalle des Pal. Bevilacqua angehört. (Die nordische Renaissance dagegen cannelirte später gerne ihre Säulen und Pilaster.)

Architectur ist gegründet auf Arithmetik und Geometrie, welche zu den vornehmsten unter den sieben freien Künsten gehören, weil sie den höchsten Grad von Gewissheit in sich haben" (Gaye, carteggio I, p. 214, vgl. 276).

Sebastiano Serlio von Bologna und sein Sammelwerk dell' architettura (mit verschiedenen Titeln der einzelnen Bücher); die erste Ausgabe in Folio, Venedig

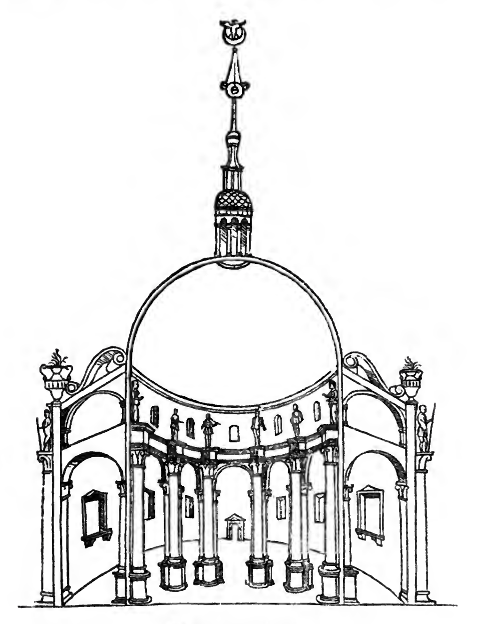


Fig. 3. Kuppel aus Polifilo.

seit 1540; wir citiren die verbreitetere Quartausgabe, Venedig 1584. Nicht in theoretischer, sondern mehr in zufälliger Ordnung Aufnahmen aus dem Alterthum und eine grosse Anzahl von Bauten und Entwürfen der Renaissance, zum Theil von der Erfindung des Autors, zum Theil nach Zeichnungen des Baldassar Peruzzi, den er mehrmals dankbar nennt. Die Wirkung des Buches nach der ungünstigen Seite § 12.

### § 32.
### Polifilo.

Neben der Theorie und der mathematischen Begründung hat auch der Gegenpol, die bauliche Phantastik, in der Literatur ein Denkmal hinterlassen.

Der architectonisch-allegorische Roman Hypnerotomachia des Polifilo, d. h. des im Orient gereisten Dominicaners Fra Francesco Colonna von Venedig, geb. um 1433, gestorben erst 1527. Die Abfassung des Werkes nach 1485, der erste Druck 1499; seither mehrere Ausgaben, mit den Originalholzstöcken gedruckt, ohne Seitenzahlen; Auszüge bei Temanza, vite de' più celebri architetti e scultori veneziani. Vgl. Cultur d. Renaiss., III. Aufl. S. 233; IV. Aufl. I, S. 211 f., und A. Ilg, Ueber den kunsthistor. Werth der Hypner. Polifili. Wien 1872. Es ist eine Liebesgeschichte in mythologischem und märchenhaftem Costüm, welche wesentlich als Anlass dient zur Beschreibung und Abbildung idealer Gebäude und Räumlichkeiten. Vgl. § 25, 64 (Fig. 3).

Indess werden weder Theoretiker noch Poeten so klar, als wir es wünschen möchten, von dem grossen Uebergang reden, der sich unter ihren Augen und zum Theil durch sie selber vollzieht. Theils sind sie sich der Dinge nicht bewusst, theils verstehen sich diese für sie von selbst. Eine spätere Zeit erst konnte die Renaissance als den Styl der Verhältnisse in Raum und Flächen im Gegensatz zu allem früheren erkennen.

Der Raumstyl, der das neue Weltalter in der Baukunst mit sich führt, ist ein excludirender Gegensatz der organischen Style, was ihn nicht hindert, die von diesen hervorgebrachten Formen auf seine Weise aufzubrauchen.

Die organischen Style haben immer nur Einen Haupttypus, der griechische den oblongen rechtwinkligen Peripteraltempel, der gothische die mehrschiffige Cathedrale mit Frontthürmen. Sobald sie zur abgeleiteten Anwendung, namentlich zu combinirten Grundplänen übergehen, bereiten sie sich vor, in Raumstyle umzuschlagen. Der spätrömische Styl ist schon nahe an diesem Uebergang und entwickelt eine bedeutende Raumschönheit, die dann im byzantinischen, romanischen und italienisch-gothischen Styl (§ 19) in ungleichem Grade weiter lebt, in der Renaissance aber ihre volle Höhe erreicht.

---

# VI. Kapitel.
# Die Formenbehandlung der Frührenaissance.

### § 33.
### Unvermeidlichkeit des römischen Details.

Die Composition nach Verhältnissen und für das Auge, welche die Seele der Renaissance (§ 30, 32) ist, hatte schon im XII. Jahrhundert und dann in der gothischen Zeit sich geregt. Sie wurde damals ganz besonders hart

Brunellesco hat, wo er den Säulen Pilaster entsprechen liess (Inneres von S. Lorenzo in Florenz, Vorhalle der Cappella Pazzi), die letzteren cannelirt, um die Belebung der Wand zu steigern, die ersteren dagegen glatt gelassen, damit sie, die als Träger grosser Obermauern ihre lediglich structive Bedeutung den nur decorativ wirkenden Pilastern gegenüber betonen sollen, tragkräftiger erscheinen.

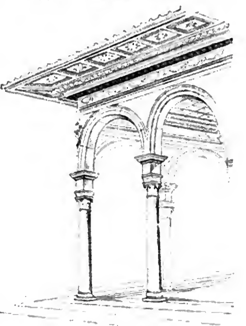


Fig. 4. Halle an S. Maria bei Arezzo.

Mit Anspielung auf ein Motto des Lodovico Sforza bildete Bramante (1492) den Schaft einzelner Säulen in der Canonica von S. Ambrogio zu Mailand nach Art von Baumstämmen mit hart am Stamm abgeschnittenen Aesten; vgl. H. v. Geymüller, Ursprüngl. Entwürfe für St. Peter, S. 45 f.

Glücklicher Weise liess sich Italien seine Bogen auf Säulen nicht mehr nehmen, obwohl es an Einwendungen dagegen nicht fehlte. Am Innenbau sowohl als an der fortlaufenden Halle des Klosterhofes, wie des städtischen Platzes, wird der Bogen ohne Vergleich häufiger angewandt als das gerade Gebälk.

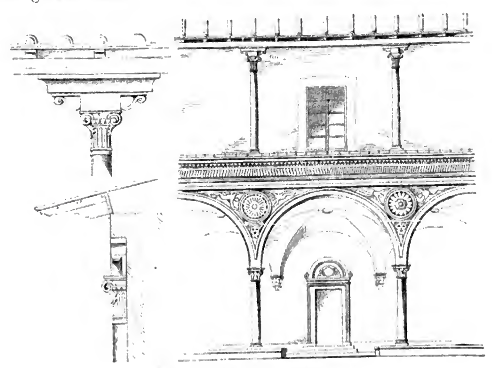


Fig. 5. Hof bei S. Croce zu Florenz.

Schon Brunellesco gab bekanntlich dem Bogen seine antike Archivolte wieder, glaubte sich indess doch an feierlichern Bauten (S. Lorenzo, S. Spirito in Florenz)

zu einer Art von Gebälkstück zwischen Capitäl und Bogenansatz verpflichtet. Es sollte dem Eindruck begegnet werden, als könnten die verschieden starken Glieder der zwei auf demselben Capitäl zusammentreffenden Bogen sich verschieben und einen verschieden starken Druck ausüben, es galt, „den verschiedenartigen Theilen erst eine gemeinsame feste Unterlage zu geben, bevor sie von der tragenden Säule aufgenommen werden" (Bühlmann, die Architectur des klass. Alterthums u. der Renaiss., S. 30). Man erreichte hiermit zugleich noch etwas Weiteres: die schlankere Erscheinung der Bogen. — Alberti verlangt um der letztern willen eine Ueber-



Fig. 6. Cappella Pazzi zu Florenz. (J. Stadler.)

höhung der Bogen bis zu $^1/_3$ des Radius, auch desshalb, weil für die Untensicht durch den Kämpfer etwas verloren gehe. (Vgl. schon in der gothischen Zeit die Ueberhöhung der Bogen der Loggia de' Lanzi durch eine Art Aufsatz über den Pfeilercapitälen.)

Brunellesco's Anwendung des Gebälkstückes hat nur vereinzelte Nachahmung gefunden: an der Vorhalle von S. Maria bei Arezzo (Fig. 4), nach Vasari von Benedetto da Majano; in den Servi zu Siena (Fig. 9), im Dom von Cortona, an der Vorhalle der Annunziata zu Florenz (der mittlere Bogen von Ant. da Sangallo, die seitlichen erst 1601 ff. von Caccini, in richtiger Erkenntniss, dass man so den Arkaden dieser Vorhalle am leichtesten eine annähernd gleiche Scheitelhöhe wie

denen der stufenerhöhten rechtwinkelig anstossenden Loggia degli Innocenti des Brunellesco geben konnte, s. Abbildung im § 107), ferner in Giuliano da Majano's Dom von Faenza (1474; s. Abbildg. in v. Lützow's Zeitschr. f. bild. Kunst, XXIV, S. 167), in S. Maria Annunziata zu Camerino und sonst.

Allein L. VI, c. 15 verlangt Alberti für die Säule immer das gerade Gebälk, indem der Bogen nur auf Pfeiler passe. Auch das Einschieben eines Gebälkstückes über dem Säulencapitäl versöhnt den Mann nicht, welcher im Stande war, italienische Hexameter und Pentameter zu construiren. Von seinen eigenen Bauten haben die Halle am Pal. Stiozzi und die Capelle des h. Grabes in S. Pancrazio gerades Gebälk. Seine schlaue Insinuation L. IX, c. 4: für Loggien sehr vornehmer Bürger (§ 104) gezieme sich gerades Gebälk, für die von mittelmässigen Familien Bogen.

Es half nichts: Bogen auf Säulen sind bei richtiger Behandlung vollkommen

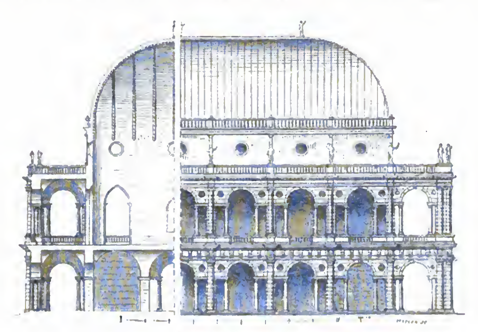


Fig. 7. Basilica zu Vicenza.

entsündigt und werden herrschen bis an's Ende der Tage. Sobald man die Halle wölbte (wie Alberti a. a. O. doch auch verlangt), hatte das gerade Gebälk keinen Werth mehr; es machte das Gewölbe nur dunkel und war dabei nicht tragfähig. Denn auf die Weite der Intervalle konnte man doch nicht verzichten. Es blieb beschränkt auf oberste Stockwerke von Hallen, wo es dann meist von Holz construirt wurde und eine hölzerne Flachdecke trug (Fig. 5).

In der höhern Kunst wird das gerade Gebälke bisweilen angewandt zur Erzweckung eines Contrastes mit den Bogen.

Brunellesco unterbricht an der Vorhalle der Cappella de' Pazzi bei S. Croce in Florenz (Fig. 6), Giuliano da Sangallo am Klosterhof von S. M. Maddalena de' Pazzi höchst wirkungsreich das gerade Gebälk durch Einen grossen Bogen in der Mitte.

Decorativ ist dies Motiv an einer geschlossenen Fassade durch Pilaster, Ge-

bälk und Archivolte wiederholt an der Madonna di Piazza in Pescia, wohl um 1450, von Brunellesco's Schüler, Adoptivsohn und Erben Andrea di Lazzaro Cavalcanti (s. Abbildung bei Laspeyres, die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Fig. 58).

Sehr im Grossen und majestätisch wirksam: an Vasari's Uffizien das Versparen des Bogens auf den hintern Durchgang (s. Abbildung in § 56).

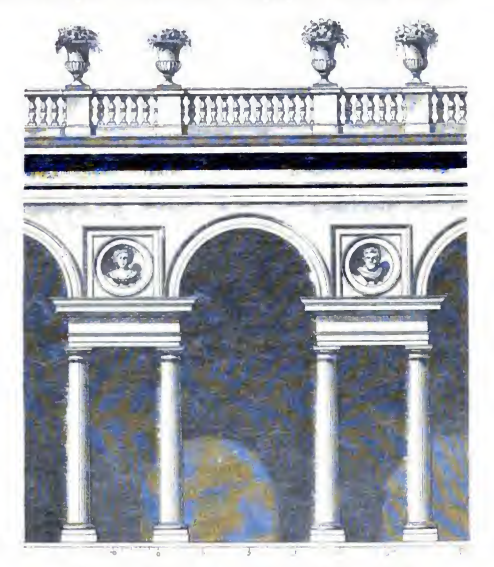


Fig. 8. Vom Pal. Sauli zu Genua. Nach Gauthier gez. v. Baldinger.

Bramante's (nicht ausgeführtes) drittes Stockwerk um den grossen vaticanischen Hof, eine offene Säulenhalle mit geradem Gebälk und oblongen Mauerflächen darüber, als Contrast gedacht zu den Bogen und Pfeilermassen der zwei unteren Stockwerke. d'Agincourt, Archit. T. 57.

In kleinen Dimensionen, wo die antiken Intervalle leicht zu behaupten waren, findet sich bisweilen eine anmuthige und strenge Anwendung des geraden Gebälkes; Hof des Pal. Massimi in Rom, von Peruzzi; das Tonnengewölbe erhellt durch Oeffnungen, welche nach der Lichtseite durchgebrochen sind (s. Abbild. in § 98).

Dass halbrunde Hallen ein gerades Gebälk forderten, versteht sich von selbst, vgl. den Hof der Vigna di Papa Giulio (s. Abbildung in § 120).

Michelangelo's Conservatorenpalast auf dem Capitol: die Hallen mit geradem Gebälk auf Pfeilern, welche zur Versüssung des Eindruckes Säulen hart neben sich haben: ein wunderliches Compromiss verschiedener Elemente.

Neue Herrschaft des geraden Gebälkes in der Schule Palladio's. Man vergesse nicht, dass bis nach 1585 in Rom noch das Septizonium des Severus vorhanden war: drei offene Hallen über einander, alle corinthisch und mit geradem

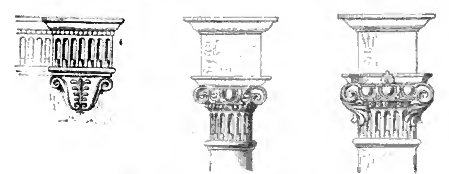


Fig. 9. Details aus den Servi zu Siena.

Gebälk. Palladio's Pal. Chieregati in Vicenza ist sichtbar davon inspirirt. — Unter den Werken der Nachfolger das riesigste Beispiel: die zwei Höfe des Collegio elvetico (jetziger Palazzo del Senato) zu Mailand, nach 1600 von Fabio Mangone.

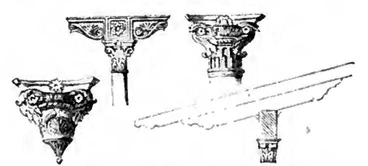


Fig. 10. Details aus der Badia bei Fiesole.

Schöne neue Motive des XVI. Jahrhunderts: Zwei gerade Gebälkstücke, auf Säulen ruhend, nehmen einen Bogen in die Mitte (schon in spätrömischer Zeit, Spalato etc.; — dann von Bramante angewandt in seinen Entwürfen für St. Peter, von Rafael an S. Eligio degli Orefici in Rom und schon 1503 von Dolcebuono in der oberen Halle des Innern vom Monastero Maggiore in Mailand (s. Abbildung in § 76); später als Hauptmotiv an Palladio's Basilica zu Vicenza (Fig. 7);

oder: gerade Gebälkstücke auf zwei Säulen wechseln mit Bogen ab (Lieblingsform des Galeazzo Alessi und seiner Schule; über den Gebälkstücken verzierte runde oder ovale Vertiefungen mit Büsten, Fig. 8).

## § 36.

### Die antiken Ordnungen im XV. Jahrhundert.

Unter den Säulenordnungen der Römer nahm die häufigste, in ihrer Art freiste und reichste, die corinthische, auch jetzt die erste Stelle ein. Doch wurde sie nur ausnahmsweise den feierlichern Mustern nachgebildet. Seltener erscheint einstweilen die ionische und die Composita (Fig. 9 u. 10); erst im XVI. Jahrhundert wird die dorische ernstlich angewandt, unter beständiger Concurrenz einer vermeintlichen toscanischen.

Alberti, in seinem Hauptwerk, de re aedificatoria L. VII, c. 6 bis 10 und 15, kennt das dorische, ionische, corinthische und „italische", d. h. Compositcapitäl. — Ueber die nach neuerer Ansicht aus inneren Gründen ihm abzusprechende, erst in unserm Jahrhundert entdeckte Schrift I cinque ordini architettonici (einzige Handschrift in der Bibliot. Chigi zu Rom, VII, 149, publicirt von Bonucci in den opere volgari di Alberti, Tom IV, und von Janitschek in Alberti's kleinen Schriften, S. 207 ff.) vgl. P. Hoffmann, Studien zu Alberti, S. 52 f. wo ein Verfasser aus Serlio's Zeit vermuthet wird.

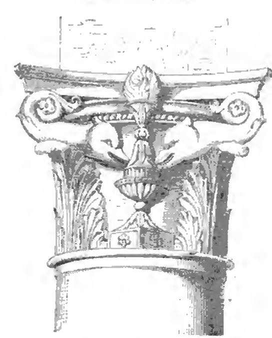


Fig. 11. Florentinisches Capitäl. (J. Stadler.)

Alberti gibt unabhängig von Vitruv das Resultat selbständiger Vermessungen und eigenen Nachdenkens. Der dorische Echinus ist ihm eine lanx (Schüssel); die ionische Volute erscheint ihm wie eine Rolle von Baumbast, welche über eine solche lanx herabhängt. (Gewiss dem wahren Ursprung gemässer als Vitruv's Vergleichung mit Weiberlocken.) Das Stylobat oder Piedestal heisst bei ihm (z. B. L. IX, c. 4) arula, Altärchen; ein falsches Bild, das sich auch wohl formal, durch falsche Ausbildung des betreffenden Stückes rächen konnte, und doch hätte jede andere Ableitung vielleicht noch mehr irre geführt.

Beim ionischen Capitäl mit cannelirtem Hypotrachelion schmiegt sich häufig von den Voluten aus ein Blatt eng am Hals herunter. So schon bei Brunellesco's Bauten: Pal. Pazzi (Quaratesi) an den Theilungssäulen der Fenster; Badia bei Fiesole (Fig. 10); Hof bei S. Croce (Fig. 5); spätere Beispiele: Dom von Pienza; Dom zu Faenza; S. Maria Maddalena de' Pazzi zu Florenz; Certosa bei Florenz; Servi zu Siena (Fig. 9); S. Pietro zu Ascoli etc.

Die Composita zuerst im Hof von Pal. Medici in Florenz? Dann in Pal. Gondi. Alberti nennt sie die italische, „damit wir nicht gar Alles als Anleihe von aussen gelten lassen."

Die schönsten corinthischen Capitäle sind in der Regel die florentinischen einblättrigen, mit Delphinen u. a. Phantasieformen (Fig. 11).

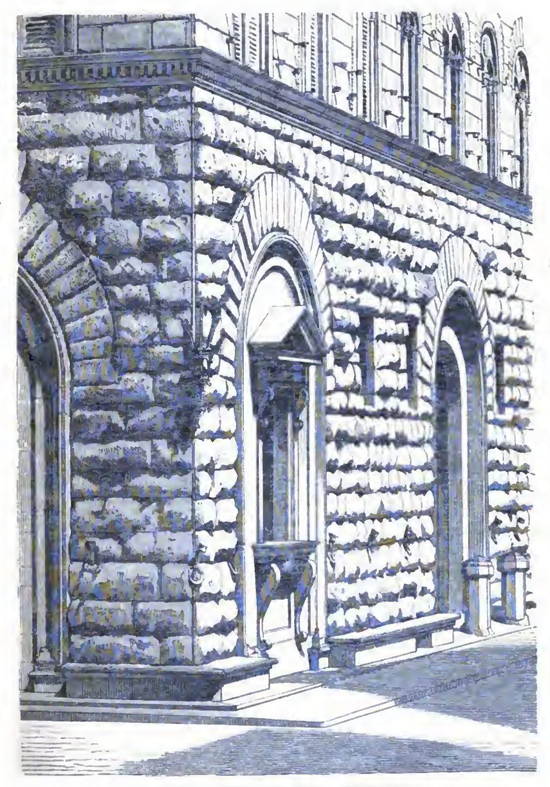


Fig. 12. Palazzo Riccardi zu Florenz. (Herdtle gez.)

In den Hallenhöfen wird durchaus nicht immer abgewechselt, sondern eher dieselbe Ordnung durch 2, 3 Stockwerke beibehalten.

Karyatiden sind mir erst aus dem XVI. Jahrhundert bekannt, an dem von Giulio Romano entworfenen Grabmal des Pietro Strozzi († 1529) in S. Andrea zu Mantua. Es sind vier, welche das Gesimse tragen, über welchem der Sarcophag mit der Statue folgt; sie stützen den Sims mit der einen Hand. Aufgestellt in eigenthümlich schräger Verschiebung.

## § 37.

### Die Halbsäulen und vortretenden Säulen.

Halbsäulenordnungen auf Stylobaten, als Einfassung von Pfeilern mit Bogen, hauptsächlich in grössern Palasthöfen, auch im Innern von Kirchen, hatten ihr Vorbild an den untern Stockwerken der römischen Schaubauten, hauptsächlich des Colosseums und des Marcellustheaters. Vortretende Säulen, mit vorgekröpften Gebälken, wie man sie an den Triumphbogen vorfand, wurden vor der Hand nur an Portalen angebracht.

Eine der frühesten Halbsäulenordnungen diejenige an Alberti's Fassade von S. Francesco zu Rimini (1447) (Abbildung in § 69); das Motiv des dreithorigen Triumphbogens war hier das Vorbild; da aber zu Seiten des Portals keine Nebeneingänge angebracht sind, die Bogen vielmehr nur Mauernischen umrahmen, so konnten die Halbsäulen hier auf ein fortlaufendes Basament, statt auf isolirte Postamente gestellt werden, gleichwie z. B. am Titusbogen in Rom die Halbsäulen auf einer Bank ruhen; — dann die ziemlich schlanke im Hofe des Pal. di Venezia zu Rom (seit 1455); in missverständlicher Nachbildung der Verkröpfungen an den Attiken des Colosseums sind hier auch den Halbsäulen der untern Halle Piedestale gegeben; dagegen fehlen diese an der gleichzeitigen Vorhalle von S. Marco (s. Abbildung in § 70) und in der ehemaligen Benedictionsloggia bei St. Peter (1463). — Das berühmteste Beispiel, Pal. Farnese, s. unten.

Von römischen Kirchen: S. Maria del Popolo, das Innere (1472—77) und S. Agostino (1479—83 von Giacomo da Pietrasanta).

Selten wurde die Halbsäulenordnung auch für Palastfassaden angewendet; erst mit Bramante und Rafael und dann besonders um 1550 mit Alessi und Palladio mehren sich die Beispiele. Vgl. § 54.

Die erste Kirchenfassade mit frei vortretenden Säulen wäre (erst 1514) diejenige von S. Lorenzo in Florenz nach dem Plane Michelangelo's geworden; die schon sehr weit gediehenen Vorbereitungen dazu Vasari I, p. 119 (Le M. I. p. 106), Introduzione. — Die vortretenden Säulen neben oberitalischen Kirchenportalen zählen nicht, weil sie nur Umdeutung eines mittelalterlichen Motives sind und keine Ordnung bilden.

## § 38.

### Der Pilaster und das Kranzgesimse.

Wie für die Pfeilerhöfe die untern Stockwerke der römischen Schaubauten, so wurde für die Fassaden das oberste Stockwerk jener zum ein-

flussreichen Vorbild. Vom Obergeschoss des Colosseums hauptsächlich stammen die Pilasterordnungen.

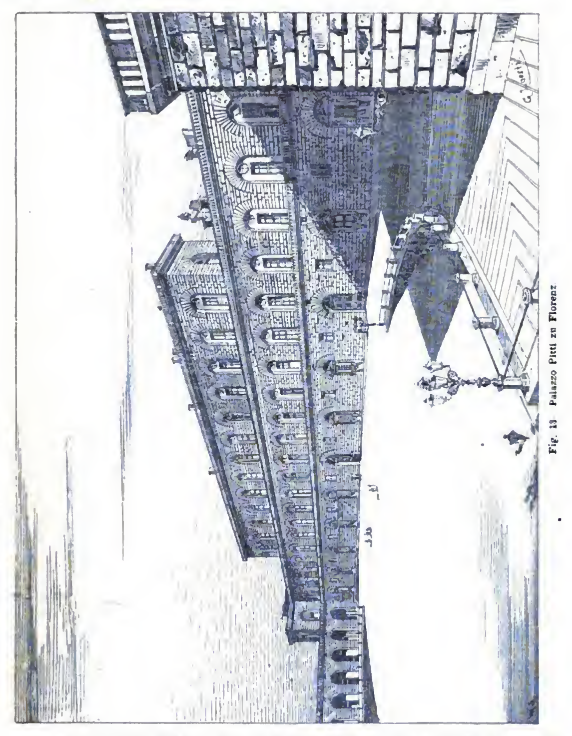


Fig. 13 Palazzo Pitti zu Florenz.

Der römische Pilaster, eine in Flachdarstellung übertragene Säule (was die griechische Ante nicht war), hatte vortretende Säulen accompagniren helfen, sich zu jedem Mauerabschluss, zur Ecke hergegeben, auch wohl die Halbsäule oder vortretende Säule schlechthin ersetzt (z. B. an Prachtthoren). Reihenweise hatten

ihn die Römer an jenen Schaubauten angewandt, um, nach Abschluss der untern Hallenstockwerke mit Halbsäulen, das Auge über die geschlossene Wandmasse des obersten Stockwerkes aufwärts zu leiten und letzterer ihre Schwere zu benehmen.

Amphitheater in der Provinz (Pola, Nimes) hatten auch wohl bloss Pilaster von unten auf.

Ausser dem Colosseum kommt auch das Amphitheatrum castrense in Betracht, dessen obere Ordnung damals laut alten Abbildungen viel besser erhalten war.

Endlich hatte auch das Mittelalter (und nicht bloss in Italien) die Gewöhnung an jede Art verticaler Wandgliederung durch Mauerstreifen wach erhalten.

Die Renaissance verwandte nun den Pilaster im Innern wie am Aeussern der Gebäude ohne alles Bedenken und massenhaft; sie schätzte ihn schon als Repräsentanten ihrer geliebten Säule. — (Wenn Palladio bisweilen auch Schwellung und Verjüngung von der Säule auf den Pilaster übertrug, so gab es auch dafür Vorbilder; Propyläen von Baalbek etc.)

Der Pilaster wird der Ausdruck des Strebenden und Ueberleitenden. Sein Einfluss auf die Stockwerkhöhen ist viel geringer als der der letztern auf ihn. Ueber Kirchen- und Palastfassaden wird er bald einzeln, bald zu zweien gruppirt vertheilt, und diese können sich näher oder ferner stehen. — Alberti erwähnt (L. VI, c. 12) den Pilaster, aber nicht die Pilasterordnung, die er doch anwandte.

Der Pilaster tritt in verschiedene Verhältnisse zu der toscanischen Rustica, der venezianischen Incrustation und dem oberitalienischen Backsteinbau, sowohl an Kirchen- als an Palastfassaden. In jeder der drei Richtungen verlangt dann insbesondere die Frage der Gesimse, zumal des obersten Kranzgesimses, eine eigene Lösung.

Es ist eine Sache des feinsten Tactes, die Gesimse, welche sich nicht in Flachdarstellung umsetzen lassen, wie die zum Pilaster umgedeutete Säule, richtig zu den Pilastern und zugleich zum Ganzen zu stimmen.

Für die Kranzgesimse tritt die Frage ein: ob es mehr ein Gesimse des obersten Stockwerkes oder des ganzen Gebäudes sei? Ferner kommt eine allgemeine Voraussetzung in Betracht, welche während der ganzen guten Bauperiode herrschte: dass das Kranzgesimse eins sein müsse und keine Unterbrechung vertrage. Principielle Aussage hierüber bei Serlio L. IV, fol. 178, und zwar mit Berufung auf Bramante.

Ausserdem verlangen in die allgemeine Harmonie verschmolzen zu werden: die Wucht des Sockels, die Massigkeit des Erdgeschosses, die Nuancirung der Fenster nach Stockwerken u. A. m.; namentlich bedingen sich Fenster und Pilaster in hohem Grade. Aus diesen und andern Elementen entsteht ein Scheinorganismus, der im Detail aus dem Alterthum entlehnt, in der Combination völlig neu ist und höchst wahrscheinlich als der bestmögliche Ausdruck für den Rhythmus der Massen, für die Architectur der Proportionen betrachtet werden darf. Gemäss dem Character der Zeit, welche das Individuelle auf das Höchste entwickelte, offenbart sich auch hier eine freie Vielgestaltigkeit, aber eine gesetzliche, von aller Phantastik entfernte.

Ueber die Formen der Fenster und Pforten vgl. unten § 46a.

§ 39.

## Die Rusticafassade von Florenz und Siena.

Der florentinische Burgenbau aus Quadern wird von jeher die Vorderseite der letztern in der Regel roh gelassen haben; es genügte die genaue und scharfe Arbeit an den Kanten. Als die Burgen zu Palästen wurden, behielt man diese sog. Rustica bei, und das Gebäude war damit als ein adliches oder öffentliches bezeichnet (Fig. 12). Mit der Zeit gesellte sich

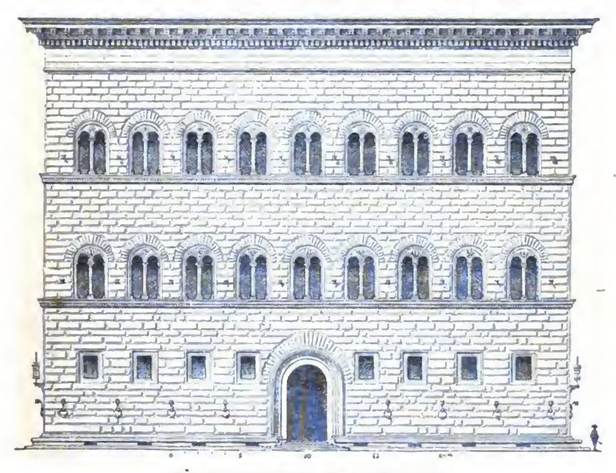


Fig. 14. Palazzo Strozzi zu Florenz. (Nach Lübke.)

hiezu Absicht und künstlerisches Bewusstsein, und so wurde der florentinische Palast ein gewaltiges Steinhaus, dessen Eindruck auf Wenigkeit und Mächtigkeit der einzelnen Elemente beruht.

Die stolze Festigkeit dieser Fassaden und ihre Wirkung auf die Phantasie. Ihre Vornehmheit: non esser cosa civile, vgl. § 9, bei Anlass des Pal. Strozzi.

Nach einer Rechtfertigung aus unfertigen, irrig für vollendet gehaltenen Römerbauten (Porta maggiore in Rom, Amphitheater von Pola und Verona etc.) sah sich erst das XVI. Jahrh. um; die Frührenaissance behandelte die Rustica ohne alle kümmerliche Rücksicht auf Rom als Hauptausdrucksmittel des mächtigsten monumentalen Willens und machte damit erst recht einen wahrhaft römischen Eindruck.

Echte Rustica gewährten übrigens schon römische Denkmäler, und zwar nicht bloss Sockelbauten, Stadtmauern und dgl.: an der Caecilia Metella bestehen hie und da zwei, drei scheinbare Rusticaquader aus einem Blocke, so dass die ästhetische Absicht offenbar ist. Vgl. Durm, die Baukunst der Etrusker und Römer, S. 128 ff.

Die wichtigsten florentinischen und sienesischen Paläste sind diejenigen mit Rustica ohne Pilaster. Die Rustica in ihren verschiedenen Abstufungen, je nach den Stockwerken und auf andere Weise, ist hier ein freies, nach Belieben verwendbares Element der Kunst geworden. Den einzigen grossen Gegensatz bildet das Kranzgesimse, neben welchem jedoch ein weit vortretendes Sparrendach sich noch lange behauptet. Vgl. § 91.

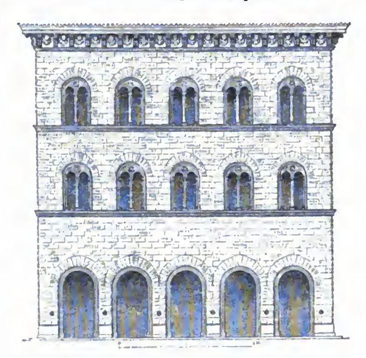


Fig. 15. Pal. Spannocchi zu Siena.

Ein Verzeichniss von 30 zwischen 1450 und 1478 erbauten Palästen bei Varchi III, p. 107, worauf noch ein Nachtrag folgt, beweist die allgemeine Verbreitung des Baugeistes. — Von Michelozzo: der jetzige Pal. Riccardi, ehemals Medici, mit abgestufter Rustica und prachtvoll schwerem Kranzgesimse (Fig. 12).

Brunellesco: Pal. Pitti, eine völlig regelmässige Anlage, deren einziges besonderes Prädicat die geringere Ausdehnung des obersten Stockwerkes ist[1]); höchst majestätische Wirkung; ein Bild der höchsten Willenskraft bei Verzichtung auf allen Schmuck (Fig. 13).

[1]) Nach neuerer Ansicht sind die niedrigeren Theile und auch Stücke des Mittelbaues erst im XVI. Jahrhundert hinzugefügt; eine wohl um 1490 angefertigte Ansicht von Florenz (Holzschnitt, einziges bekanntes Exemplar im Berliner Kupferstichcabinet) zeigt den Pal. Pitti mit nur siebenfenstriger Fassade.

Benedetto da Majano und Cronaca: Pal. Strozzi, leichter und schwungvoller mit schönstem Verhältniss der Stockwerke und einem glatten Fries unter dem berühmten Kranzgesimse (Fig. 14).

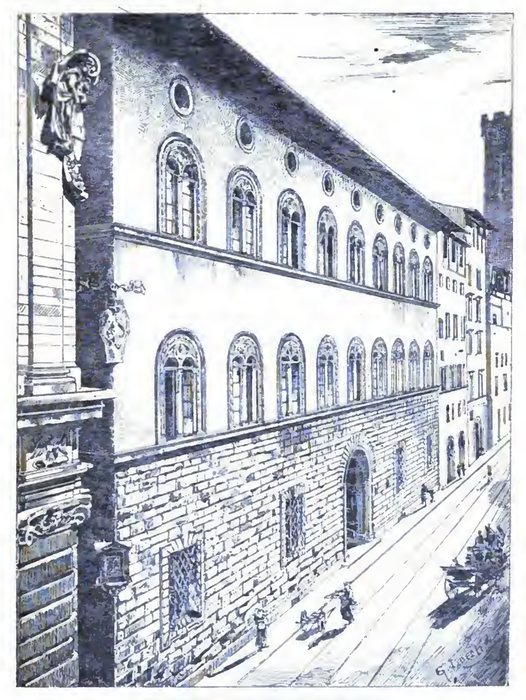


Fig. 16. Palazzo Pazzi (Quaratesi) zu Florenz.

Giuliano da Sangallo: Pal. Gondi und vielleicht Pal. Antinori u. a. m.

In Siena: angeblich von Bern. Rossellino oder Francesco di Giorgio: Pal. Nerucci, Pal. Piccolomini und Pal. Spannocchi (Fig. 15).

Siena hatte bis jetzt sehr am Backstein gehangen; diese Bauten sind die

ersten grossen Steinpaläste. Anderes, wie z. B. der niedliche Pal. Bandini-Piccolomini und die kleinen Kirchen dieser Zeit, zeigt am Backsteinbau steinerne Gliederungen.

Die Steinschichthöhen sind anfangs durchgängig ungleich and dazu die Quadern von beliebiger Länge, so dass die Stossfugen nicht über einander liegen; regelmässig sind letztere z. B. schon am Pal. Piccolomini zu Pienza, 1462 (s. unten).

Nuancen der Rustica: Das Weglassen der verticalen Fugen; das Glattbleiben des obersten Stockwerkes oder auch Beschränkung der Rustica auf das Erdgeschoss (schon an Brunellesco's Pal. Pazzi (Quaratesi) zu Florenz (Fig. 16); Cronaca gibt gerne bloss den Ecken die volle Rustica, den Flächen aber eine gedämpfte, oder überhaupt nur Rustica an den Ecken (s. g. Quaderketten, z. B. am Pal. Guadagni zu Florenz).

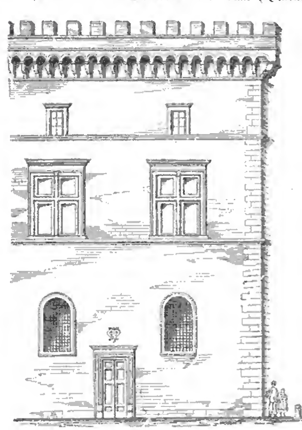


Fig 17. Pal. di Venezia zu Rom.

Das florentinische Kranzgesimse hatte zum Vorgänger gehabt einen Zinnenkranz über weit vorragenden Consolen (so noch im XV. Jahrh. am Pal. di Venezia zu Rom, Fig. 17): daher war das Auge schon an eine mächtige Bildung und starke Schattenwirkung gewöhnt. Vollendet und unübertrefflich dasjenige an Pal. Strozzi; Cronaca ahmte ein in Rom befindliches Gesimsstück in richtiger Vergrösserung nach; Vasari IV, p. 444 (Le M. VIII, p. 117 s.), v. di Cronaca, wo er desshalb auf das Höchste gerühmt, Baccio d'Agnolo aber, wegen seines Kranzgesimses an Pal. Bartolini bitter getadelt wird; letzteres war ebenfalls aus Rom, aber in unrichtiger Proportion entlehnt. Vgl. § 57.

Neben diesen vorherrschend corinthischen, sehr kostspieligen Steinkränzen behauptet sich das vorragende Dach auf hölzernen, oft reich und schön gebildeten Sparren. Dieselben setzen fast unmittelbar über dem Mauerabschluss, etwa über einem Eierstab an (Pal. Quaratesi, Antinori etc.). Merkwürdige Nachwirkung in Stein: Die Vorhalle von S. Maria delle Grazie bei Arezzo, mit hängenden verzierten Steinplatten, die drei Braccien weit vortreten; Vasari III p. 343 (Le M. p. 136 s.), v. di Ben. da Majano, s. o. Fig. 4, S. 49.

Durch diesen Zwiespalt kam in die Bildung aller Kranzgesimse überhaupt ein starkes Schwanken. Der edelzierlichen Porta S. Pietro in Perugia (§ 109) fehlen die Theile von Zahnschnitt und Eierstab aufwärts, wahrscheinlich weil 1481 die Behörde plötzlich andere Details verlangte als die, welche der Meister, Agostino von Florenz, wollte; (Mariotti) Lettere pittoriche perugine, p. 98.

## § 40.

### Die Rustica mit Pilasterordnungen.

Von Florenz ging dann auch der erste Versuch aus, die Rusticafassade durch Pilasterordnungen, und zwar mehrere über einander, sammt ihren

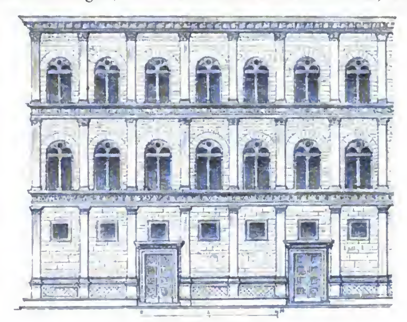


Fig. 18. Pal. Rucellai zu Florenz.

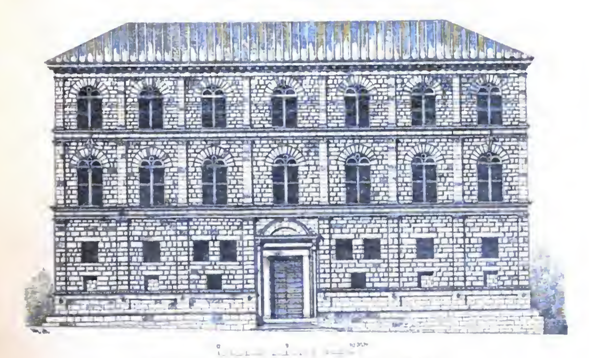


Fig. 19. Palazzo Piccolomini zu Pienza. (Nach Mayreder.)

Gesimsen und Sockeln, auf neue Weise zu beleben. Zu völliger Reife gedieh das Motiv erst durch Bramante.

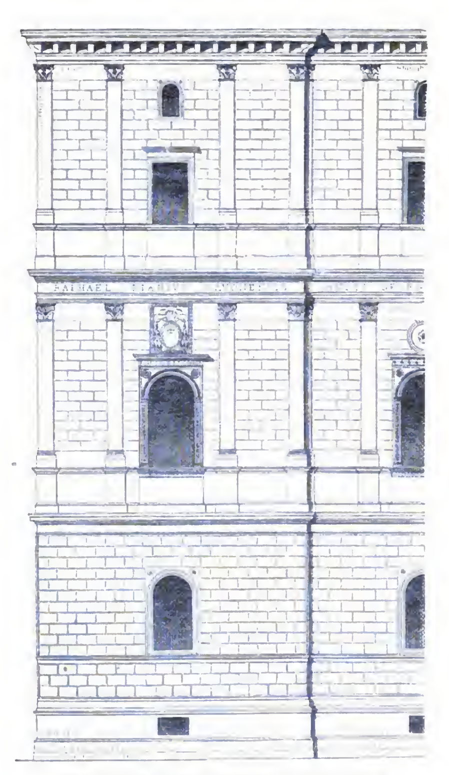


Fig. 20. Von der Fassade der Cancelleria. (Nach Letarouilly.)

Ob diess die frühsten Pilasterordnungen überhaupt sind? oder ob es etwa noch frühere an Palästen mit glatten Mauern gab?

L. B. Alberti: Pal. Rucellai zu Florenz (Fig. 18), angeblich bis 1451 unter

Bernardo Rossellino's Leitung ausgeführt; die Rustica sehr gemässigt, um die Pilaster nicht zu übertönen.

Bernardo Rossellino (in den Urkunden, z. B. Pii II. Commentar., stets nur Bern. Florentinus genannt): Palast Pius II, Piccolomini, in Pienza. gegen 1462 (Fig. 19). — Vgl. die Publication von K. Mayreder und K. Bender, mit Text von H. Holtzinger, in der Wiener Allgem. Bauzeitung 1882.

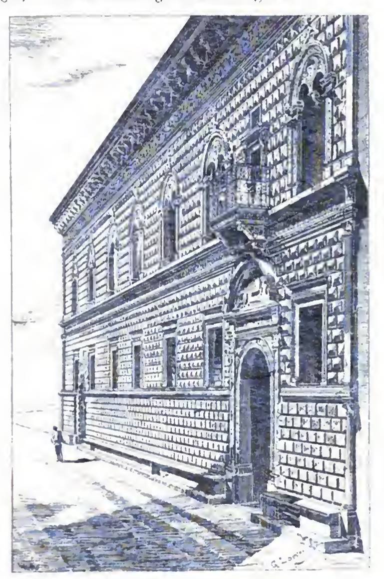


Fig. 21. Pal. Bevilacqua zu Bologna

Bei beiden eben genannten Palästen stehen die Pilaster der oberen Geschosse direkt auf dem Gebälk der untern Ordnung, welches so zugleich die Fensterbrüstung vertreten muss, das Gleiche ist beim obersten Geschoss des Pal. Vendramin Calergi (§ 43) der Fall, während Bramante (s. u.) diesen Fehler vermieden hat.

Bramante, von seiner oberitalischen Zeit her sehr an die Anwendung der Pilaster gewöhnt, gab in Rom an den Fassaden der Cancelleria (Fig. 20) und des Pal. Giraud (Torlonia) das Vollendete: Das Erdgeschoss blosse Rustica; an den Obergeschossen

die Pilaster zu zweien gruppirt und zur Rustica und zu den Fenstern auf das Feinste gestimmt; das Kranzgesimse das des ganzen Gebäudes, und doch mit den Pilastern des obersten Geschosses in völliger Harmonie; ein Problem zu dessen Lösung einstweilen nur Bramante befähigt war. [1])

§ 41.

### Die Rustica ausserhalb Toscana's.

Im XV. Jahrhundert tritt die Rustica ausserhalb Toscana's unsicher und nur wie eine florentinische Mode auf und mischt sich gerne mit fremdartigen Elementen.

Neapel: Pal. Colobrano (jetzt Santangelo) 1466, mit zaghafter Zierlichkeit des Gebälkes und des Portals; — Pal. Como (jetzt Museo Filangieri), vor 1468, im Hauptgeschoss gemässigte Rustica und Fenster ähnlich denen im Pal. di Venezia zu Rom; s. Abbildung im Archivio storico dell' arte, II, p. 294; — Pal. Gravina (jetzige Post), vor 1500, von dem Neapolitaner Gabriele d' Agnolo; Rustica nur im Erdgeschoss.

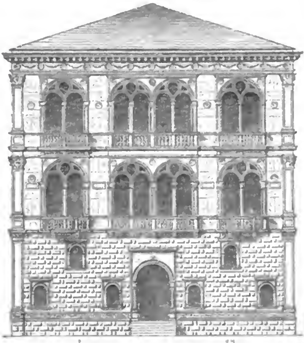


Fig. 22. Pal. Corner-Spinelli zu Venedig.

Bologna: Erdgeschoss des Pal. del Podestà 1485 mit geblümter Rustica in modum rosarum und Halbsäulen dazwischen; Bursellis, bei Murat. XXIII, Col. 906, — Pal. Bevilacqua, mit diamantirter Rustica (Fig. 21).

Ferrara: noch preciöser, Pal. de' Diamanti, 1493, die einzelnen Quader gespitzt, an den Ecken der Fassade Pilaster, mit widersinnigem Reichthum von Arabesken.

Imola: ein Palast um 1500, jetzige Banca popolare, unten streng florentinisch in Quadern beginnend, oben in Backstein und in zierlichen bolognesischen Formen ausgehend.

Cremona: Pal. Trecchi, von sehr willkürlicher Rustica.

Rom: einzelne gute und auch schon mit Pilastern versehene vorbramantinische Bauten wie z. B. Einiges an der via del governo vecchio.

Venedig: die unglückliche Fassade von S. Michele 1466; das Erdgeschoss des edlen Palazzo Corner-Spinelli (Fig. 22).

[1]) Betreffs des Fortschrittes, welchen Pal. Giraud (um 1504) gegenüber der Cancelleria (die Fassade inschriftlich von 1495) hinsichtlich des schönern und reifern Details und der besseren Verhältnisse aufweist, s. die genaue Interpretation des Baues bei Bühlmann, die Architectur des klass. Alterthums und der Renaissance, S. 39. — Mit Geymüller (die ursprüngl. Entwürfe für St. Peter, S. 52 u. 70 f.) ist wohl eine kurze Anwesenheit Bramantes in Rom 1493 anzunehmen, in welchem Jahre der Meister von seinem Bauherrn Lodovico Moro in Florenz und Rom gesucht wird.

## § 42.

### Venedig und die Incrustation.

So wie Florenz die Stadt der Rustica, so ist das sichere und ruhige, auf enge Pracht und daher auf kostbares Material angewiesene, selbst an Mosaik gewöhnte Venedig die Stadt der Incrustation.

Nachdem sich der Kirchenbau derselben lange Zeit mässig und der Profanbau (mit Ausnahme des marmornen Teppichmusters am Dogenpalast) gar nicht bedient, sondern den Backstein gezeigt hatte, brachen mit einer letzten und höchsten Steigerung des Luxus alle Schleusen der Stoffverschwendung auf.

Pii II. comment. L. III, p. 148, etwa 1460: Urbs tota latericia pulcherrimis aedificiis exornata; verum si stabit imperium, brevi marmorea fiet; etiam nobilium patriciorum aedes marmore undique incrustatae plurimo fulgent auro. — Die Vergoldung des Helmes am Marcusthurm hatte schon viele Tausend Ducaten gekostet.

Sabellico's Besuch in der Bauhütte der Certosa S. Andrea, wo die Steine wahrscheinlich für die Fassade fertig lagen, um 1490: lauter inländische Arten aus verschiedenen Gruben am Fuss der Alpen, wetteifernd mit dem laconischen, synnadischen, thasischen, numidischen, augusteischen Stein, auch mit dem Ophit; Sabellicus, de situ venetae urbis, L. III, fol. 92 (ed. Venez. 1502). Ueber diese Namen, deren richtige Anwendung der Autor verantworten mag, vgl. Ottfr. Müller, Archäologie, § 268. Ausserdem aber bezog man noch immer vielen Marmor von Paros und Steine verschiedener Art von andern Inseln des Archipels; Sabellicus, l. c. fol. 86, 87; Sansovino, Venezia, fol. 141.

Auch Lieferungen von Incrustationen für andere Städte gingen über Venedig; so (Gaye, carteggio, I, p. 166) für S. Petronio in Bologna im Jahre 1456.

Es bildete sich bei den vornehmen Venezianern eine Steinkennerschaft aus. Die sonst so kunstsinnigen venezianischen Gesandten bei Hadrian VI. (1523) kommen doch in die grösste Ecstase beim Anblick von Porphyr, Serpentin u. a. römischen Prachtsteinen; Tommaso Gar, relazioni etc. I, p. 104 s.

An Kenner dieser Art dachte vielleicht Serlio bei seinem Project einer mit bunten Incrustationsfragmenten zu verzierenden Loggia; L. VII, p. 106.

Im damaligen Rom ist die Incrustation an Bauten, zumal profanen, schon eine fast unerhörte Ausnahme und nur bei einem nahen päpstlichen Verwandten möglich; Lettere pittoriche I, 33 über einen incrustirten Palasthof des Lorenzo Medici. Die Fundstücke von Porphyr, Serpentin, Giallo, Paonazetto, Breccia etc. aus den Ruinen wurden sonst bereits für den Schmuck von Altären u. dgl. aufgehoben, und Peruzzi brauchte 1532 eine Specialerlaubniss, um nur 4 Saumthierlasten von dergleichen nach Siena bringen zu dürfen, für den Hochaltar des Domes; Milanesi III, p. 114.

Florenz hatte die Incrustation gehabt und sie überwunden; Alberti, welcher L. VI, c. 10, vgl. c. 5, die Technik angibt, hatte sie an der Fassade von S. Maria novella angewandt, nur weil schon das XIII. Jahrh. unten damit begonnen hatte.

In Venedig wollte sich sogar die Vergoldung, im Innern der Paläste viel gebraucht, auch der Fassaden bemächtigen; nur ein Staatsverbot verhinderte es; Sabellicus, l. c. L. II, fol. 90. Comines fand 1494 am Dogenpalast wenigstens den

Rand der Steine zollbreit vergoldet (L. VII, chap. 15, oder n. a. Zählung Charles VIII, chap. 21). Vgl. § 162. — Flüchtige Vergoldung einzelner Bautheile bei Festen kommt auch sonst vor, z. B. an Fenstern, Consolen und Oberschwellen bei einer fürstlichen Hochzeit zu Bologna, Ende des XV. Jahrh.; Beroaldi orationes fol. 27, Nuptiae Bentivolorum; an Säulen, Simsen und Pforten des Pal. Medici in Florenz 1536 beim Empfang Carls V.; Lettere pittoriche III, 12. (Das schönste Privathaus von Ferrara war 1452 tutta mettuda, d. h. messa ad oro di ducato, doch wohl nur im Innern. Diario ferrar., bei Murat. XXIV, Col. 199.)

An und für sich war manche Incrustation so theuer als eine ganz solide Vergoldung, und das Verbot der letztern hatte wohl nur den Zweck, den Neid gegen Venedig nicht zu steigern.

## § 43.

### Verhältniss der Incrustation zu den Formen.

Die Incrustation neigt sich unvermeidlich dem Decorativen zu auf Kosten des Architectonischen. Der Styl der Frührenaissance in Venedig verdient sogar kaum noch den Namen eines Baustyles.

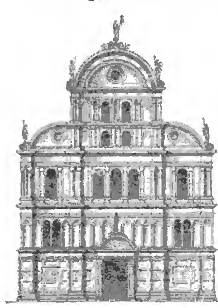


Fig. 23. S. Zaccaria in Venedig.

Es fehlte an eigentlichen Architecten, oder wenn sie vorhanden waren, so konnten sie nicht aufkommen. Auch bei der höchsten Stoffpracht hätte man edler und kräftiger componiren können. Die Architecturen auf den Bildern Mantegna's und seiner Schule, auch auf den Legendenbildchen, welche man jetzt in der Pinacoteca von Perugia dem Benedetto Bonfigli zuschreibt, hie und da auch in Miniaturen, stellen öfter Incrustationsbauten dar, wie sie Venedig nicht hat. — Die richtige Anwendung der Incrustation an der Certosa bei Pavia, § 71.

Alles geht aus von der schönen, polirten Erscheinung der einzelnen Platte von Marmor irgend einer Farbe, von Porphyr, Serpentin etc. Sie werden symmetrisch gruppirt und mit Streifen contrastirender Farben umgeben. Der Pilaster als Ordnung fände hier keine Gunst; er dient nur als Abschluss der verzierten Massen, als Ecke, und wenn man die horizontalen Gesimse und Sockel dazurechnet, als Einrahmung. Die prachtvollen Arabesken, womit man ihn häufig anfüllt, sind desshalb auch oft identisch mit denjenigen der Friese, das verticale Ziermotiv mit dem horizontalen. Immer erhält der Pilaster ein eigenes Rahmenprofil und oft in seiner Mitte eine runde Scheibe aus irgend einem farbigen Steine, deren Stelle auch wohl ein Relief einnimmt.

Der Ruhm der Gebäude hängt mehr von diesen Arabesken ab als von dem baulichen Gehalt; ihre Urheber werden gerne genannt, z. B. Sansovino, Venezia, fol. 86 bei Anlass der Pforte von S. Michele, deren Zierathen von Ambrogio da Urbino herrührten.

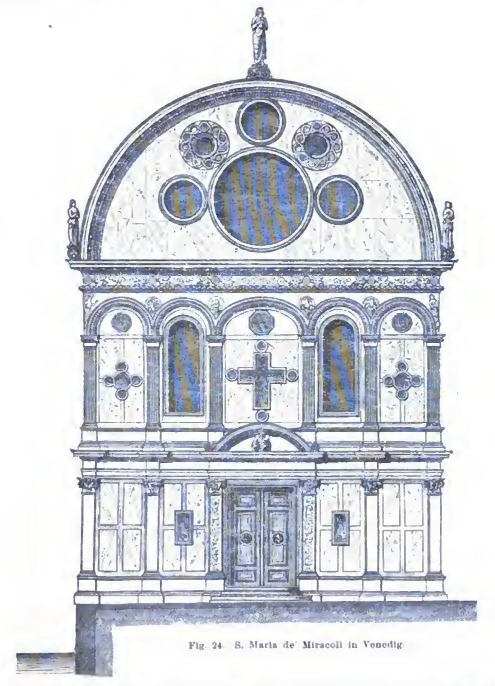


Fig. 24. S. Maria de' Miracoli in Venedig.

Als Tullio Lombardo seine Friese (für welchen Bau wird nicht gesagt) in Treviso vollendet hatte, wurden sie im Triumph durch die Stadt geführt; Pompon. Gauricus de sculptura, bei Jac. Gronov. thesaur. graecc. antiqq. Tom. IX, Col. 773.

Der Styl dieser Arabesken ist von der Decoration höchsten Ranges entlehnt. Oft geht unter dem Fries noch ein zweites, ebenfalls verziertes Band hin.

Die eigentliche Gesimsbildung bleibt vernachlässigt, wie Alles, was nicht zur Pracht gehört. Zwischen Pilastern oberer und unterer Stockwerke ist kein Unterschied.

Die einzelnen Gebäude: S. Zaccaria (Fig. 23), S. Maria de' Miracoli (Fig. 24), S. Giovanni Crisostomo u. a. Kirchen desselben Typus; die Paläste Trevisan, Malipiero, Manzoni-Angarani, Dario, Corner-Spinelli (Fig. 22), Grimani a San Polo u. a.; die ältern Scuole. Die Paläste werden gerettet durch die Schönheit des aus der gothischen Zeit ererbten Compositionsmotives (§ 21, 94). Wo dieses nicht vorhält, wie z. B. im Hof des Dogenpalastes, zeigt sich der Prachtsinn in seiner vollen Rathlosigkeit. Der einzige Palast mit ernsterer Durchführung der antiken Ordnungen, und zwar zum Theil in Halbsäulen, lässt bei allem Luxus und Geschmack die floren-

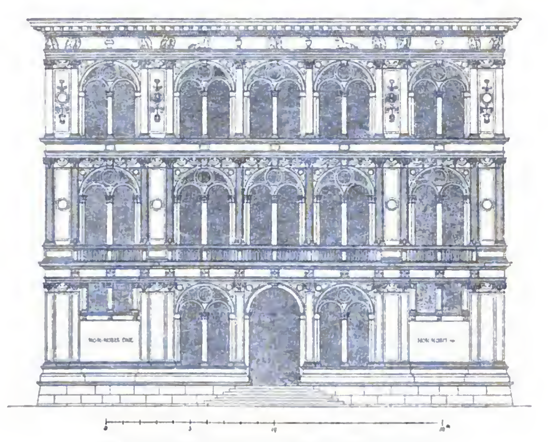


Fig. 25. Pal. Vendramin-Calergi zu Venedig. (Nach Bühlmann.)

tinische Schule schmerzlich entbehren: Pal. Vendramin-Calergi, 1481 von Pietro Lombardo (Fig. 25).

An den Fronten der Kirchen (S. Zaccaria) und der Scuole (bes. Scuola di S. Marco, Fig. 26) wird unbedenklich der ganze Vorrath von Incrustationen, Pilastern u. a. Zierformen im Dienst von kindlich spielenden Compositionen aufgebraucht; halbrunde oder sonst geschwungene Mauerabschlüsse, bisweilen prächtig durchbrochen als Freibogen. An der Scuola di S. Rocco (1517) wurde das neue Motiv frei vortretender Säulen aufgegriffen (§ 37) und dieselben gleich mit Blumen umwunden. (Vgl. Abbildung zu § 87.)

Wo wäre die moderne Baukunst geblieben, wenn sie dem venezianischen

Kunstschreinergeist und Juweliergeist dauernd in die Hände gefallen wäre? Wie sehr würde man in Venedig selbst die Bauten des Florentiners Jacopo Sansovino und seiner Schule vermissen, durch welche erst die ausgebildete Hochrenaissance sich hier Bahn brach.

## § 44.

### Oberitalien und der Backsteinbau.

Der Backstein hat seit Anbeginn aller Kunst wohl nie selbständig seine eigenen Formen geschaffen. Seit Aegypten für Steinbalken über Steinpfeilern eine bestimmte Ausdrucksweise hervorbrachte, gab der Steinbau im Ganzen überhaupt die Formen an. Der Backstein, durch jene uralten Präcedentien befangen und Jahrtausende hindurch als blosser Ersatz des Steines gebraucht und nach Kräften verhehlt, spricht auch in den wenigen römischen Beispielen, wo er zu Tage tritt, die Formen des Steines nach.

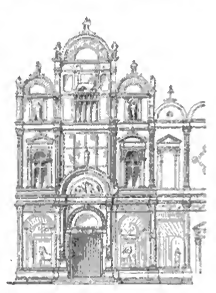


Fig. 26. Scuola di S. Marco zu Venedig

Rom wendet den Backstein bei seinen riesigsten Bauten wie bei seinen Privathäusern (Pompeji) an, aber dort mit einer marmornen, hier mit einer Stucco-Hülle. Monumental behandelt und offen zugestanden findet man ihn fast nur am Amphitheatrum Castrense (§ 38), an dem Denkmal beim Tavolato, am sog. Tempio del Dio redicolo, an der sog. Sedia del diavolo und ähnlichen Grabmälern in der Campagna. Hier sind die reichern classischen Formen auf eine so kostspielige Weise hervorgebracht, dass man annehmen darf, der Backstein sei vorgezogen worden, nur um künftige Grabschänder durch Unwerth des Stoffes abzuhalten. Die bei Vitruv und Pausanias erwähnten Backsteinbauten waren theils erweislich, theils wahrscheinlich mit Mörtel oder mit Incrustation bedeckt; am Philippeion zu Olympia, das Pausanias (V, 20) als Ziegelbau schildert, waren, wie die Ausgrabungen erwiesen haben, die Halbsäulen im Innern unmittelbar aus den Wandquadern (Poros) herausgearbeitet, Unterbau und Sima aber aus Marmor.

Vielleicht den höchsten Grad von relativer Unabhängigkeit erreichte zur gothischen Zeit der Backsteinbau in Oberitalien, sowohl südlich vom Po (Via Aemilia von Piacenza bis Ancona), als auch im Mailändischen und Venezianischen, obwohl hier mit stärkerer Zuthat steinerner Gliederungen.

Man begann wohl anfänglich mit Backstein, weil der Stein theuer war, fuhr aber dann mit eigener Lust und in hoher Vollendung der Technik fort. Der Verpflichtung auf Spitzthürmchen, Giebel und Strebebogen so viel als ledig, gestaltete man Fenster, Gesimse und Portale im Geist des Stoffes auf das Prachtvollste um. Der Steinbau entlehnte jetzt sogar Formen vom Backsteinbau (so einige Details an der Marmorfassade des Domes von Monza).

Das stolze Vorurtheil für diese Prachtformen war stark genug, um das Eindringen der Renaissance zu verzögern und selbst einen Filarete (§ 22, 31), trotz seinem Fluch über das Gothische, am Ospedal maggiore zu Mailand zu spitzbogigen Fenstern zu nöthigen; er füllte wenigstens das Detail desselben mit seinem geschmackvollen Renaissancezierath an. Dasselbe that er oder ein ungenannter Nachfolger an einem höchst zierlichen Privatpalast (Marliani), der im vorigen Jahrhundert demolirt wurde, aber in einer Abbildung bei Verri, Storia di Milano, weiterlebt. (Neuerlich auch bei Müntz, La Renaissance en Italie etc., p. 239.)

## § 45.

### Die Backsteinfassade.

Allein auch die Renaissance wird in diesen Gegenden und in diesem Stoffe mit einem freien Sinn auf höchst eigenthümliche Weise gehandhabt, so dass das Auge von dem, was sie hier nicht gibt, nichts vermisst. Dem grossen Reichthum an Compositionsgedanken entspricht ein feiner und heiterer Schönheitssinn im Einzelnen.

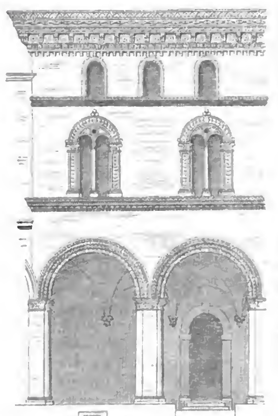


Fig. 27. Pal. Fava in Bologna, Fassade. (Nohl.)

Man muss sich hier immer von Neuem sagen, dass ohne die grossen Florentiner auch die Bolognesen und Lombarden doch nicht aus ihrer zwar reichen, aber schon zweifelhaft gewordenen Gothik herausgekommen wären.

An den Palastfassaden war eine Einschränkung der antiken Formen schon vorgeschrieben durch die nothwendig zarte, aus kleinen Theilen bestehende Gesimsbildung. Auf Pilaster, deren Grösse sich doch hätte nach der Höhe der Stockwerke richten müssen, verzichtete man gerne (Fig. 27).

Ueberhaupt wäre jede strengere antiquarische Logik hier vom Uebel gewesen.

Bei den Palästen von Bologna gehören die Erdgeschosse zu den fortlaufenden Strassenhallen; für ihre backsteinernen Säulen mit den reichen, fröhlichen Sandsteincapitälen irgend eine bestimmte dorische oder corinthische Proportion zu verlangen, wäre Thorheit, schon das Auge würde bei der Grösse der Intervalle durch eine zu schlanke Bildung nur beunruhigt werden.

(Man musste ohnehin solche Backsteinsäulen später oft zu Pfeilern verstärken;

Serlio L. VII, p. 156 beschreibt das Verfahren. Wo die Mittel reichten, ersetzte man sie auch wohl im Laufe der Zeit durch Marmorsäulen, so 1495 in einem Klosterhof zu Ferrara; Diario ferrar. bei Murat. XXIV, Col. 314.)

Die Archivolten der Bogen sind reich, aber nicht sonderlich antik profilirt (Fig. 28); über einem Sims folgen die (im Backstein sehr vorherrschend) rundbogigen Prachtfenster mit ihrem Palmettenschmuck oben und auf den Seiten; über einem zweiten Sims in der Regel ein Fries mit kleinen Fenstern und dann das Kranzgesimse aus lauter kleinen und dichtstehenden Consolen.

So ist über eine meist glücklich eingetheilte Fassade an den gehörigen Stellen



Fig. 28. Palast zu Bologna. (Nohl.)

und mit weiser Oeconomie ein gleichartiger Reichthum von Zierformen ausgebreitet, alles innerhalb Eines liebevoll behandelten monumentalen Stoffes.

Pilasterordnungen würden hier einen unerträglichen Zwiespalt zwischen den untern Hallen und dem Kransgesims hervorgerufen haben. Wo sie, unter besondern Umständen, doch vorkommen, da meint der Stadtchronist zum Jahre 1496 (Murat. XXIII, Col. 913), das sei more romano gebaut.

Graziös und reich, aber sehr unharmonisch durch Pilaster und andern Schmuck: Pal. Roverella in Ferrara, mit einem vorgekragten Erker in der Mitte des obern Stockwerkes, wie er sonst in Italien kaum vorkommt.

## § 46.

### Backsteinhöfe und Kirchenfassaden.

In den Höfen der Paläste und Klöster sind die Formen meist architectonisch reicher, auch wohl mit eigentlicher Decoration gemischt, die Säulen fast immer von Stein.

Die zwei berühmten Backsteinhöfe der Certosa bei Pavia (Fig. 29) mit Medaillons und vortretenden Statuen und kräftigstem Reichthum aller Zierformen.

Diese Höfe sind älter als die Marmorfassade, sodass diese Certosa die Frührenaissance in zweierlei Stoffen und Stylnüancen, beidemal durch Arbeiten ersten Ranges, repräsentirt.

In Mailand nicht sowohl die Höfe der öffentlichen Gebäude (Broletto, ältere Höfe des Ospedal maggiore) und der Klöster des XV. Jahrhunderts wichtig als vielmehr diejenigen einiger Privatpaläste, z. B. Casa Frigerio bei S. Sepolcro; über der Säulenhalle die Backsteinbogen mit Medaillons dazwischen; die Fenster, obwohl Backstein, doch bisweilen schon geradlinig geschlossen; Simse und Kranzgesimse sehr schön zum Ganzen componirt.

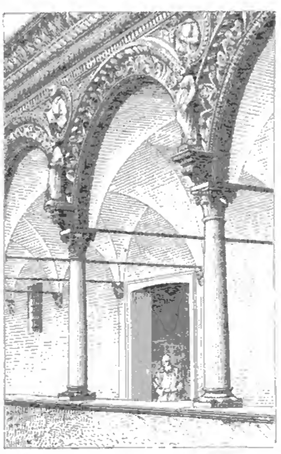


Fig. 29. Aus dem Hofe der Certosa bei Pavia.

Ausserdem im Castell von Mailand die erhaltenen Reste zweier Hallenhöfe aus der Zeit des Francesco Sforza. (Beltrami, Il Castello di Milano.)

In Pavia: ein herrlicher, nur theilweise erhaltener Palasthof gegenüber vom Carmine.

In Bologna: über der Hofhalle statt des geschlossenen Stockwerkes gerne eine Oberhalle von doppelter Säulenzahl. (Fig. 30 u. 31.)

Das edelste und zierlichste Beispiel: der Hof von Pal. Bevilacqua (Fig. 31), nach meiner Vermuthung von Gaspero Nadi, welcher 1483 das Motiv des Erdgeschosses fast genau wiederholte an der Halle bei S. Giacomo. Von Klosterhöfen: der bei S. Martino maggiore.

In Ferrara: Fragment des Hofbaues am Pal. della Scrofa.

**Die Pilasterordnungen wurden einstweilen für die Kirchen verspart, hier aber nicht selten von Stein aufgesetzt.**

Ueber die Composition der Kirchenfassaden § 70. Bramante in den ihm zugeschriebenen mailändischen Bauten schwankt: am Aeussern von S. Satiro die schöne und ziemlich strenge corinth. Pilasterordnung rein in Backstein (?); am Chorbau alle Grazie (Fig. 32) sind Pilaster, Wandcandelaber, Gesimse und Medaillons von Stein aufgesetzt. Am Vorhof von S. Maria presso S. Celso, einer classisch reinen Backsteinhalle, die Halbsäulen doch von Stein, ihre Capitäle von Erz (1513, von einem unbekannten Meister).

Durchgeführte ganze Kirchenbauten in reichern Backsteinformen: die Karthause S. Cristoforo zu Ferrara (Lübke, Gesch. der Architectur, VI. Aufl. Bd. II, Fig. 808 und 809), die phantastisch zierliche Rundkirche S. Maria della Croce bei Crema (Fig. 33), die Fassade von S. Pietro in Modena etc.

## § 46a.[1])

### Die Fenster und Thüren der Frührenaissance.

In der Bildung der Fenster und Thüren schwankt das fünfzehnte Jahrhundert bei kirchlichen wie bei profanen Bauten zwischen der rechtwinkeligen und der rundbogigen Form; dazu tritt für bestimmte Fenster im Kirchenbau die volle Kreisform.

Ueber die Verhältnisse der Fenster nach Alberti's Lehre vgl. § 90.

Brunellesco gab seinen Kirchenbauten (mit Ausnahme der Badia bei Fiesole) stets ein langgestrecktes Rundbogenfenster. Vereinzelt herrscht diese Form bis gegen das Ende des Jahrhunderts.

Die Laibungen wurden mit Flechtwerk und Guirlanden verziert (besonders reich in der Cappella Pazzi); nach aussen umzieht das Fenster vielfach ein profilirtes Rahmenwerk, zu dem beim Backsteinbau noch Palmetten treten.

Aehnlich wurden in der Palastarchitectur die Fenster in glatt verputzten Fassaden behandelt, während bei der Rustica eine einfach kräftige Umrahmung am Platze war. Die mittelalterliche Theilungssäule wurde fast ausnahmslos beibehalten (beim Pal. Pitti war sie gewiss beabsichtigt); an den Fenstergewänden correspondiren meist Pilaster oder Halbsäulen. Unter die Halbkreisbögen, welche die eben genannten verticalen Stützen verbinden, schieben Alberti (Pal. Rucellai) und Bernardo Rossellino (Pal. Piccolomini in Pienza und Siena) noch ein Gebälk[2]).

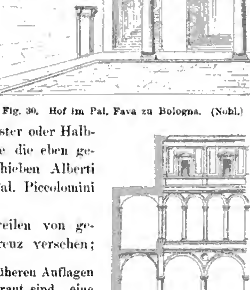


Fig. 30. Hof im Pal. Fava zu Bologna. (Nohl.)

Fig. 31. Hof im Pal. Bevilacqua zu Bologna. (Nohl.)

Das rechtwinkelige Fenster ist bisweilen von gedrückter Form und mit schwerem Steinkreuz versehen;

[1]) Um für die Leser, welche durch die früheren Auflagen bereits mit der Eintheilung dieses Buches vertraut sind, eine störende Verschiebung in der Numerirung der Paragraphen zu vermeiden, wurde dieser neue § mit 46a statt 47 bezeichnet.

[2]) Bühlmann (die Architectur des klass. Alterthums und der Renaissance, S. 34) vermuthet, dass hier durch diesen horizontalen Abschluss eine Versöhnung zwischen der rundbogigen mittelalterlichen Fensterform und der antiken Pilastergliederung der Fassade versucht sei. Bei dem genannten Sieneser Beispiel fällt letztere indess fort.

so am Pal. di Venezia und an einem Hause bei S. Cesareo in Rom, am Pal. vescovile, Pal. Newton u. a. in Pienza, am Pal. dei Tribunali in Perugia etc.

Ohne Theilungspfosten tritt diese Fensterform erst gegen das Ende dieser Periode vereinzelt auf; so gegen 1480 im Hof des Palastes von Urbino, desgl. des Pal. Strozzi, Gondi etc.

Häufiger verstand sich zur Aufnahme des ungetheilten Oblongfensters der Kirchenbau. Es hatte hier die Protorenaissance mit Erfolg vorgearbeitet (Fassade von



Fig. 32. S. Maria delle Grazie zu Mailand.

S. Miniato, Baptisterium von Florenz etc.), ja sie hatte auch die ganze herrliche antikisirende Umrahmung mit Halbsäulen resp. Pilastern und Giebel schon vorgebildet, selbst die freilich oft spielend wirkenden Consolen unter der Fensterbank[1]).

[1]) Am Beispiel von S. Miniato spricht für die Ursprünglichkeit der Fensterumrahmung der rechtwinkelig gebrochene Architrav. Solche Aediculae an Fenstern sind dann für die Praxis des XIV. Jahrhunderts durch die Wiedergabe auf Gemälden zur Genüge bezeugt, z. B. von Taddeo Gaddi in der Capp. Baroncelli in S. Croce (zwischen 1352 und 56) und sonst. — Am Dom von Pienza (um 1460) sind solche Aediculae als Nischenumrahmung verwendet, desgl. an der Confraternità in Arezzo.

Den Giebel über dem Sturz zeigen die Fenster der Madonna delle Carceri in Prato (1485—91 von Giuliano da Sangallo), der Sacristei von S. Spirito in Florenz (angeblich von Giuliano da Sangallo entworfen und von Cronaca gegen 1496 ausgeführt, s. Abbildung im § 64), und an Cronaca's S. Francesco al monte, hier abwechselnd dreiseitige und segmentförmige Giebel (s. Abb. im § 75).

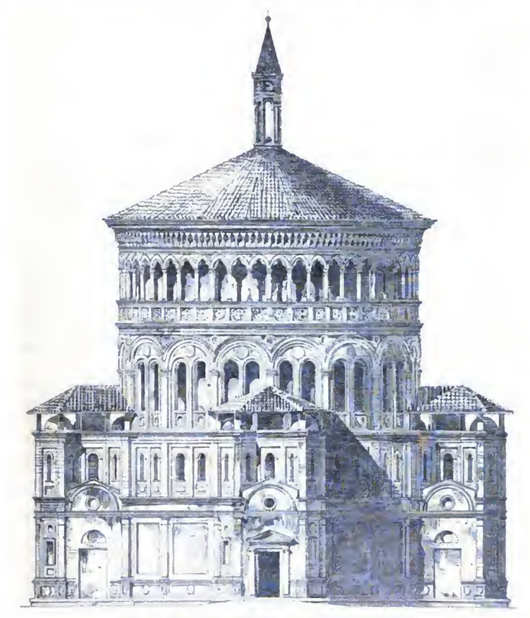


Fig. 33. Madonna della Croce bei Crema. (Nach Paravicini.

Eine lombardische, durch die Comasken (s. § 15) weit verbreitete Specialität sind die gekuppelten Rundbogenfenster mit gemeinsamer rechtwinkeliger Umrahmung; schon im XIV. Jahrhundert (mit Spitzbogen) am Pal. Vitelleschi zu Corneto, dann am Pal. Capranica zu Rom, Pal. Pozzoni zu Verona etc.

Obenan stehen unter ihnen die vier höchst prachtvollen Fenster der Fassade

der Certosa von Pavia; eigentlich als Pforten gedacht: ohne Pfosten und Oberschwellen antiken Thüreinfassungen nachgebildet; über dem reichen Fries und Gesims die Giebel in Gestalt von Voluten mit Figuren und anderem Schmuck; innerhalb der Pfosten, als Stützen der eingesetzten je zwei Bogen die berühmten marmornen Candelaber (s. Abb. in § 138).

Etwas früher und im Einzelnen bescheidener, die vier Fenster in Fra Giocondo's Pal. del Consiglio zu Verona: über den Friesen Stichbogendachungen mit Relieffullung (s. Abb. in § 103).

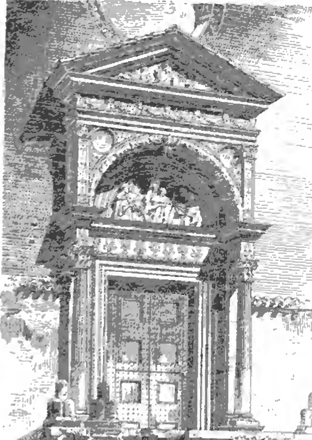


Fig. 34. Portal von S. Domenico zu Urbino.

Aehnliche lombardische Fenster z. B. in S. Maria presso S. Celso zu Mailand, in Bergamo, an Biagio Rossetti's Loggia del Consiglio zu Padua (s. Abb. in § 102); weiter südwärts z. B. in Perugia (Haus neben Pal. dei Tribunali), in Sulmona (Pal. della Nunziata) und sonst.

Das Rundfenster endlich herrscht im Tambour der Kuppeln (so schon am Florentiner Dom nach dem Modell von 1367), im obern Theil der Kirchenfassaden (S. Maria Novella zu Florenz, Dom von Pienza, S. Pietro in Montorio zu Rom) etc., sowie in den Seitenschiffen über den Kapelleneingängen (z. B. S. Lorenzo in Florenz, Dom von Cortona etc.

Hinsichtlich der Thüren gilt im Ganzen Folgendes:

Die Portale in Rusticafassaden werden meist mit einfach kräftiger Gliederung umsäumt, den rundbogigen Abschluss bilden Keilsteine mit bogenförmigem Rücken, die nach dem Scheitel hin sich mässig verlängern (Pal. Pazzi-Quaratesi, Spannocchi etc.). Am Pal. Gondi sind diese Bogensteine mit verticalen Stossfugen und horizontalen Lagerfugen in das Rusticamauerwerk eingefügt.

Bei glatten Mauern und im Innern der Bauten werden die Eingänge zum Mindesten mit einem Rahmen umzogen, dessen Profile sich am untern Ende gerne nach innen hin verkröpfen, so dass eine Art Basis für den Rahmen entsteht, wie vielfach auch bei den Fenstern; letzteren sind auch die Verzierungen der Thürlaibungen nachgebildet; besonders reich u. A. an der Cappella Pazzi; am Thürsturz hier das von geflügelten Putten gehaltene Wappenschild des Stifters, wohl in Nachbildung der Medaillonporträts mit Genien an römischen Sarcophagen, wie z. B. an dem von Brunellesco so bewunderten in S. Domenico zu Cortona.

Bald wurden dann die wichtigern Thüren an Kirchen und weltlichen Gebäuden, nach innen sowohl als nach aussen, an ihren Pfosten regelmässig mit Pilastern bekleidet, welchen man reiche Füllungen mit Arabesken, auch wohl sehr sorgfältige Canneluren und bisweilen ein kostbares Material (Paonazetto u. dgl.) gönnte.

Ueber die Ordnungen solcher Pilaster: Alberti de arte aedif., L. IX., c. 3: fenestras ornabis opere corinthio, primarium ostium ionico, fores tricliniorum et cellarum et eiusmodi dorico, was im XV. Jahrhundert nur von Pilastern zu verstehen ist. (Nach der Vorschrift richtete sich kaum Jemand.)



Fig. 35. Thür in S. Croce zu Florenz, von Michelozzo.

Die schönsten damaligen Pforten von Rom: an der Kirche S. Marco beim Pal. di Venezia, und vor Allem am Hospital S. Spirito, mit cannelirten Pilastern.

(Die frei und ziemlich weit vortretenden Säulen neben dem Hauptportal der Certosa, neben demjenigen von S. Maria delle Grazie zu Mailand, an S. Domenico zu Urbino (Fig. 34) etc. sind eine oberitalienische Tradition des Mittelalters, § 37.)

Ueber der Oberschwelle der Thür folgte die altgewohnte Lunette, wie sie sich aus dem Entlastungsbogen schon seit Römerzeiten entwickelt hatte, ausgefüllt durch Sculptur oder Malerei; bereits nicht immer ein volles Halbrund, sondern gedrückt, mit Palmetten an den Enden und über der Mitte.

Die Lombarden umrahmen diese Lunette gern noch mit einer zweiten, obern Pilasterstellung nebst Gebälk und Giebel; so überall auch südwärts, wo Lombarden resp. Comasken thätig waren (Fig. 34).

Indem man dann dem gothischen Spitzgiebel eilig den Abschied gab, trat an Kirchen und andern geistlichen Gebäuden des XV. Jahrhunderts auch schon der

niedrige antike Giebel an die Stelle der Lunette. (Als frühster Thürgiebel der Renaissance gilt derjenige am Eingange zum Noviziat von S. Croce in Florenz (rechtes Querschiff); Vasari II, p. 442 (Le M. III, p. 279), v. di Michelozzo (Fig. 35).

§ 47.

Die Formen des Innern.

Von dem Innern antiker Gebäude war, als die Studien der Florentiner begannen, zwar sehr viel mehr als jetzt, doch ausser dem Pantheon kaum



Fig. 36. Der Dom von Florenz.

mehr ein unverletztes Beispiel erhalten, und ohnehin war die antike Innenbaukunst wesentlich eine nach innen gewandte Aussenbaukunst gewesen. Den einzigen sehr wesentlichen Einfluss mussten jetzt die antiken Gewölbe üben.

Vgl. Cultur der Renaiss. III. Aufl. 1, S. 225 und 236; IV. Aufl. I, S. 201 f. über die Erhaltung der Thermen.

Für Gesims- und Pilasterbildung des Innern, für Wandeintheilung u. dgl. war das Pantheon in seinem damaligen Bestande bei Weitem die Haupturkunde. Für

die Tonnengewölbe kam die bessere Erhaltung des Venus- und Romatempels in Betracht.

Die grösste constructive Aufgabe nimmt Brunellesco mit seiner florentinischen Domkuppel gleich vorweg; neben dieser scheint alles Andere leicht und kommt nur als theurere oder wohlfeilere, dauerhaftere oder flüchtigere Praxis in Frage (Fig. 36).

Nachdem schon seit 1405 Brunellesco's Rath zu verschiedenen Malen eingeholt und der junge Meister sogar eine Zeit lang als consiliarius operis ständig besoldet worden, beginnt seine Hauptthätigkeit 1420, als man, getreu nach dem 1367 von Benci di Cione und Neri di Fioravante entworfenen Modell, den Tambour vollendet hatte. Brunellesco trug mit seinem Gerüstmodell zum Kuppelbau, welches er in einem ausführlichen (noch vorhandenen) Bericht erläuterte, den Sieg über alle Concurrenten davon und vollendete seine Aufgabe dann in sechzehn Jahren, Anfangs unter Mitarbeiterschaft des Ghiberti und Nanni di Banco. — Ueber die Details der Construction und den, vom ersten Entwurf bisweilen abweichenden Gang der Arbeit vgl. die eingehende Untersuchung von Durm in Erbkam's Zeitschrift für Bauwesen 1887, sowie die seitdem publicirten Documente bei Guasti, S. Maria del Fiore; dazu besonders H. Semper im Archivio storico ital. 1887 und im Repert. für Kunstw. 1889, S. 56 ff. — Vasari (vita di Brunell.) schöpft wesentlich aus Antonio Manetti (vgl. § 2).

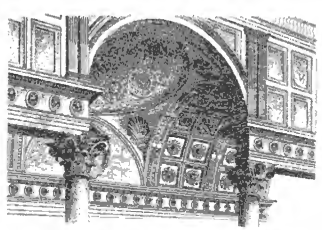


Fig. 37. Von der Vorhalle der Cappella Pazzi zu Florenz. (Nach Paulus.)

Frühste schriftliche Theorie des Wölbens bei L. B. Alberti, de re aedificatoria L. III, c. 14, vgl. V, c. 18 und VII, c. 11, nach den Categorien: fornix (Tonnengewölbe), camera (Kreuzgewölbe) und recta sphaerica, scil. testudo (Kuppel); er verlangt das Wölben für die Kirchen wegen der dignitas und Dauer, und auch für die Erdgeschosse der Paläste.

## § 48.

### Die Gewölbe der Frührenaissance.

Das Erste und Bezeichnendste ist der Widerwille der Renaissance gegen das Kreuzgewölbe, dessen wesentlichster Vortheil jetzt allerdings wegfiel, da oblonge Räume, für deren harmonische Bedeckung es so wesentlich ist, entweder nicht mehr gebildet oder mit andern Gewölben bedeckt wurden.

Das Gothische des Nordens hatte seine eigenthümlichste Schönheit in oblongen Raum-Eintheilungen entwickelt. Vielleicht ist das oblonge Kreuzgewölbe an sich schöner als das quadratische.

Nun braucht man das Kreuzgewölbe fortwährend, aber verhehlt. Wo man es, wie in einzelnen römischen Kirchen (§§ 76, 77), offen anwendet, geräth man damit in Nachtheil gegen die Gothik, schon weil man das kräftig sprechende Gurtwerk entbehrt.

Der letzte, welcher mit Gurtwerk und mit oblongen quer über ein Kirchenschiff laufenden Kreuzgewölben eine leichte und edle Wirkung erzielt, ist Dolcebuono, im Monastero maggiore zu Mailand, 1503, vgl. §§ 23, 76.

Echte Kreuzgewölbe derselben Zeit (?) auch noch im Appartamento Borgia, Vatican.

Der eigentliche Lebensausdruck des gothischen Gewölbes waren die aus den Pfeilern emporsteigenden Gurte und Rippen, zwischen welchen die Kappen nur als leichte Füllungen eingespannt wurden. Für die Renaissance dagegen, welche über den Stützen ein antikes Gebälk herrschen lässt und überhaupt alle schwebenden Theile in der Regel durch starke Horizontalen von ihren Trägern trennt, ist das Gewölbe eine deckende Masse. Der strengere Detail-Ausdruck derselben ist die römische Cassette; den reichern Ausdruck übernimmt eine rasch und hoch entwickelte decorative Kunst (§ 171).

Letztere ist eine besondere Todfeindin des Kreuzgewölbes in seiner strengern Form; dagegen kann sie sich in das verhehlte, in der Mitte zur sphärischen Fläche ausgebildete, sehr gut schicken.

Die frühesten mir bekannten Cassetten der neuern Zeit noch an einem gothischen Gebäude: S. Maria maggiore in Bergamo, Laibung des Portals der Nordseite; es sind oblonge Rauten mit Rosetten, abwechselnd weiss, braunroth und schwarz.

Die Cassetten jeder Art, auch die sich concentrisch verjüngenden, rechnete Alberti (l. c. L. VII, c. 11) auf dem Papier aus, selbst für sechsseitige und achtseitige Räume, und ermittelte deren Ausführung in Ziegeln und Stucco. — Vgl. § 173.

Seine eleganten Cassetten in der Bogenlaibung der Thür von S. Maria novella. — Die Darstellung der Cassetten in Stucco scheint dann Bramante besonders vervollkommnet zu haben; Vasari IV, p. 162, 165 (Le M. VII, p. 136, 139), v. di Bramante. — Statt aller Gurten und Rippen jetzt bald nur Ränder, oft abgestumpft und mit Festons bemalt.

Indess hat die Frührenaissance, die Kreuzgewölbe abgerechnet, noch durchgängig die constructive Form des Gewölbes zu Tage treten lassen.

Vorherrschende Formen: Das Tonnengewölbe von halbrundem oder elliptischem Durchschnitt, hie und da bereits mit einschneidenden Kappen von beiden Seiten;

Das kuppelichte, sog. böhmische Gewölbe, ebenfalls oft mit einschneidenden Kappen;

Die Reihenfolge von flächern oder höhern Kuppeln oder kuppelichten Gewölben;

Das Tonnengewölbe, in seiner Mitte durch Eine Kuppel unterbrochen; ungemein schön im Kleinen, z. B. (Fig. 37) an den Vorhallen der Capp. de' Pazzi in Florenz (Brunellesco) und der Umiltà in Pistoja (Vitoni); grösser im Hauptschiff einzelner oberitalischer Kirchen (§ 74).

(Das Tonnengewölbe in Oberitalien schon zur romanischen Zeit heimisch: S. Babila, S. Celso, d. h. die alte Kirche, S. Sepolcro, sämmtlich zu Mailand, Anderes a. a. O.)

Cupoletten verschiedener Art, auch backofenförmige sog. Klostergewölbe.

Eigenthümlich eine Anzahl kleinerer Kuppeln des XV. Jahrhunderts in der Art stark aufgewehter Regenschirme, oder an die Muschelgewölbe gothischer Chöre erinnernd, mit kleinen Rundfenstern ringsum, sog. „Kuppeln mit Rippen und Segeln" (Manetti, vita di Brunellesco, p. 29), von Brunellesco angewendet in einer (später umgebauten) Capelle in S. Jacopo zu Florenz, in der alten Sacristei von S. Lorenzo und in der Cap. Pazzi; bei Späteren öfter wiederholt; s. Abbildungen in § 63 und 80.

Die wesentlichen Detailformen des modernen Kuppelbaues (Pfeilergesimse, Profile der Hauptbogen, Pendentifs, Kranzgesimse über den Hauptbogen, Eintheilung oder Gliederung des Cylinders, oberes Gesimse desselben, Gliederung der Kuppel) schon jetzt bei den Toscanern ausgebildet, vgl. Madonna delle Carceri in Prato; für die Lanterna war bereits auf der Domkuppel von Florenz im XV. Jahrhundert ein Vorbild aufgestellt.

Dagegen bleiben die übrigen Aussenformen der Kuppel noch sehr inconstant, vgl. § 63 bis 65.

## VII. Kapitel.

# Die Formenbehandlung des XVI. Jahrhunderts.

### § 49.

### Vereinfachung des Details.

Mit dem Eintritt des XVI. Jahrhunderts vereinfacht und verstärkt sich das bauliche Detail. Es war ein neuer Sieg des florentinischen Kunstgeistes über das übrige Italien.

Das aussertoscanische Italien der Frührenaissance war mehr von den ornamentalen Arbeiten der Florentiner, als von der einfachen Grösse ihrer Bauten berührt worden; jetzt erst siegt, nicht die Einzelform, sondern der Geist eines Pal. Pitti, Pal. Gondi, Pal. Strozzi (§ 39) überall. Bramante (1444 bis 1514), von welchem nun das Meiste abhing, war allerdings ein Urbinate, und die grosse Veränderung, die um 1500 in ihm vorging, wird bei Vasari mit seinen Vermessungen in Rom (§ 27) u. a. a. O. in Verbindung gebracht, allein diess schliesst die unvermeidliche Einwirkung der florentinischen Bauten auf ihn nicht aus.

Das gesteigerte Studium des Vitruv (§ 28) ist von dieser neuen Richtung theils Wirkung, theils Ursache, je nach dem einzelnen Fall.

Die Vereinfachung der Form wurde theils aus bestimmten Römerbauten, theils aus allgemeinen Gesichtspunkten gerechtfertigt. Damit war

untrennbar verbunden ein stärkeres plastisches Hervortreten, um sich an den zum Theil gewaltigen neuen Bauten vernehmbar zu machen, vermöge des stärkern Schattenschlages.

Serlio, architettura, L. III, fol. 104, vgl. L. VII, fol. 120, 126. Er beruft sich auf das Colosseum, auf den Bogen von Ancona und selbst auf das Pantheon, dessen corinthische Ordnung nur sehr weniges, aber wohlvertheiltes Detail habe, und polemisirt gegen die „dem Geschmack der Menge huldigenden“ Baumeister, welche die ornamentalen Glieder vollständig nach den reichern Beispielen gäben. Durch das viele „Gemeisselte“ (intagli) würden die Fassaden nur verwirrt und affectirt.

In der That gab man die vegetabilische Ausdeutung, welche die reichere antike Baukunst ihren Profilen verliehen (Blattreihen, Perlstab etc.) und welche schon die Frührenaissance nur sehr ungleich (und vielleicht nur am Triumphbogen des Alfons im Castello nuovo zu Neapel, § 109, vollständig) angewandt hatte, jetzt völlig Preis und beschränkte auch die Capitälformen auf das Nothwendige. (Das Canneliren, vgl. § 35.) Ja man fand den Reichthum, auch wo man ihn ausdrücklich suchte (hauptsächlich im Innern), doch nicht in den reichern römischen Formen, sondern in gemalten Füllungen, stucchirten Pilastern, am Aeussern in Guirlanden, Masken, Bandwerk u. dgl. an Fenstern und Thüren. Selbst an kleinern Zierarbeiten (Grabmälern, Altären) mochte man dann nicht mehr auf die entsprechenden vollständigen römischen Prachtformen zurückgehen. Der Barockstyl fand endlich jenen Rückweg vollends nicht mehr und vervielfachte lieber seine Gliederungen, als dass er sie in jener ganz erlaubten Weise bereichert hätte.

## § 50.

### Detailproben und Einwirkung der Festdecoration.

Auf jede Weise suchte man sich des wahrhaft Wirksamen zu versichern. Ausser den Probemodellen einzelner Bautheile in wirklicher oder nicht viel geringerer Grösse war auch die bauliche Decoration bei Festen jetzt eine sehr wichtige Quelle der Belehrung.

Michelangelo's 6 Braccien hohes Modell einer Ecke des Kranzgesimses für Pal. Farnese; Vasari VII, p. 223 (Le M. XII, p. 231), v. di Michelangelo. Auch Fenster, Säulen, Bogen etc. modellirte er seinen Bauführern und Steinmetzen gerne aus Thon vor, ohne Zweifel in einiger Grösse; Lettere pittoriche I, 15, Benv. Cellini al Varchi 1546. Seine Gebäude scheinen dieses Verfahren durch eigenen Formenausdruck zu verrathen.

Die wichtigste Seite der Festdecoration lag darin, dass man sich in Holz, Gyps und Carton rasche Rechenschaft von dem gab, was auch in Stein und in demselben Massstab wirken könne. Vgl. § 189.

Sichtbar ist aus derselben in die Architectur herübergenommen u. a. der sog. Cartoccio, ein versteinertes geschwungenes, auch wohl verschlungenes Band oder Blatt von Carton. Vgl. Serlio, L. VII, p. 78, s. und Lomazzo, trattato dell' arte, L. VI, p. 421, wo die namhaften Arbeiter des XVI. Jahrhunderts für Cartocci, Guirlanden, Masken etc. aufgezählt sind.

Mit dem Werth der Festdecoration als Bauprobe hängt dann auch zusammen, dass man sie bald mit mehr als gebührlicher Strenge architectonisirte und ihre Freiheit nicht auf die wahre Weise achtete, vgl. § 56 und 190.

## § 51.

### Verstärkung der Formen.

Zu den neuen Wirkungsmitteln des XVI. Jahrhunderts gehört die Nische an den Fassaden sowohl als an Pfeilern und Mauermassen des Innern,



Fig. 38. S. Bernardino zu Perugia. (Nohl.)

und die kräftigere Einfassung von Fenstern und Thüren mit Pilastern, Halbsäulen, vortretenden Säulen und Giebeln, letztere im stumpfen Winkel oder im Kreissegment.

Hier ist nicht von der Nische als wesentlichem Theil eines Grundplans die

Rede, also nicht von Apsiden, auch nicht von jenen Nischen- oder Capellenreihen, in welche bisweilen die ganze Langwand einer Kirche aufgelöst wird (§ 74, 76), sondern von der Nische für das Auge. Sie wechselt fortan gerne an Palastfassaden mit den Fenstern ab, gleichviel ob ihr eine Statue gegönnt sei oder nicht. Wie die stärkere Plastik der vortretenden Theile, so wirkt sie zurücktretend; ihr Schatten ist wie der aller Rundflächen der schönste.

An den Kirchenfassaden des XV. Jahrhunderts standen die Statuen auf Consolen vor den sehr flachen Nischen (Certosa von Pavia, § 71), oder unter Taber-

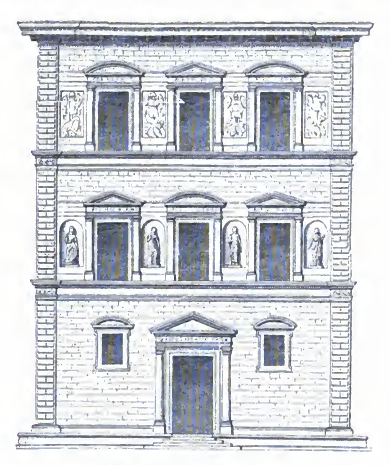


Fig. 39. Pal. Bartolini zu Florenz.

nakeln mit Flachnischen (S. Bernardino zu Perugia Fig. 38); im XVI. Jahrhundert erhalten sie die halbcylindrische, vollständige Nische.

Im Innern der Kirchen, an geraden wie an cylindrischen Mauerflächen, ergab sich die Anlage von Nischen von selbst, um der Erweiterung des Raumes und der Materialersparniss willen, wie zur Aufnahme von Statuen und Altären. Wo die Pfeiler des Schiffes mit zwei Pilastern bekleidet werden, kommen zwischen die letztern eine oder auch zwei Nischen übereinander. Die früheste vollständige Durchführung des Nischenwesens bei Bramante (Tempietto von S. Pietro in Montorio, Entwürfe für St. Peter) und bei Rafael (Villa Madama).

Dazu die Concurrenzentwürfe Giuliano da Sangallo's und Michelangelo's für

die Fassade von S. Lorenzo in Florenz und, ebendort, das einzige dort ausgeführte Beispiel: die Fassade des Pal. Bartolini von Baccio d' Agnolo (Fig. 39).

Dem in § 46a über Fenster und Thüren Gesagten gegenüber sind Folgendes die Neuerungen der Hochrenaissance:

Das Rundbogenfenster weicht im Ganzen dem rechtwinkligen, und wo es sich behauptet, erhält es doch eine rechtwinklige Einfassung (Bramante: Cancelleria s. Fig. 20, S. 64).

Aus dem rechtwinkligen Fenster verschwindet das Steinkreuz; unter dem kenntlichen Einfluss der Altartabernakel im Innern des Pantheon wird das Fenster zu einer ernsten, mächtigen Erscheinung; die Pfosten erhalten regelmässig Pilaster oder Halbsäulen, ja vortretende Säulen; jetzt erst wird auch die Fensterbank ausgebildet; in den Fensterfriesen behaupten sich die (schon früher vorgekommenen) Inschriften.

An den Thürpfosten der Kirchen sowohl als der Paläste weicht die reiche Decoration einer Ausdrucksweise, welche auf das Einfach-Mächtige gerichtet ist; statt der Zierrathen sind jetzt die Profile das Sprechende; häufig vortretende Säulen oder Halbsäulen namentlich dorischer Ordnung; als classisch geltende Beispiele: Vasari IV, p. 521 (Le M. VIII, p. 171), v. di A. Sansovino; — ib. p. 596 (p. 224), v. di Peruzzi; — V, p. 322 (Le M. IX, p. 205), v. di Fra Giocondo. Der angeblich Bramante'sche Entwurf für die Pforte der Cancelleria, bei Letarouilly III, Tab. 351, ist die Reproduction einer Zeichnung des Antonio da Sangallo in den Uffizien; s. H. von Geymüller, Urspr. Entwürfe für St. Peter, S. 72.

Sodann wird jetzt der Giebel nicht mehr den geistlichen Gebäuden vorbehalten, sondern auch auf Fenstern und Thüren der Paläste angebracht. Als Baccio d'Agnolo dies in Florenz an Pal. Bartolini (Fig. 39) einführte (nach Milanesi, im Prosp. cronol. zu Vasari, v. di B. d'A., V, p. 365, angeblich 1520), gab es Spottsonette und man hängte Laubgewinde daran wie an Kirchenpforten bei hohen Festen; Vasari V, p. 351 (Le M. IX, p. 225), v. di Baccio d'Agnolo. Bald aber wurde es allgemeine Sitte, wobei man zwischen dem stumpfen Winkel und dem Kreissegmente abwechselte, wie schon auf einer Zeichnung Bramante's (bei H. v. Geymüller, Raffaello Sanzio studiato come architetto, p. 56). Auf das mittlere Fenster von dreien oder fünfen kommt bald der stumpfe Winkel, bald das Kreissegment; für Beides stehen sich die Autoritäten ziemlich gleich.

Die Aediculae der Fenster sind dabei, wie z. B. auch an Rafael's Pal. Pandolfini, und ehedem am Pal. Branconio d'Aquila (§ 96) unter sich und mit den Pilasterlisenen an den Ecken durch flache Bänder verbunden. „Hierdurch entsteht Ruhe und Einheit, indem die Aediculae nicht auf die Mauerfläche aufgesetzt, sondern mit derselben verwachsen erscheinen" (Bühlmann, Archit. d. klass. Alterth. u. der Renaiss., S. 38). So auch schon am antiken Vorbild, den Aediculae im Pantheon.

## § 52.

### Die dorische und falschetruskische Ordnung.

Mit der jetzt herrschenden Neigung zur Vereinfachung der Formen kam endlich auch die dorische Ordnung zu ihrem Rechte, allerdings in

nachtheiliger Vermischung sowohl als Concurrenz mit einer vermeintlichen toscanischen.

Die echte griechisch-dorische kannte man nicht und hätte sie schwerlich zu brauchen verstanden, § 25.

Schon die Römer hatten eine Umgestaltung derselben nicht entbehren können, zumal als sie das Dorische als Bekleidungsordnung ihrer grossen Bogenbauten brauchten. Hauptbeispiel: das Erdgeschoss des Marcellustheaters.

Ganz besonders kommt in Betracht ein damals noch erhaltener Rest zweifelhafter Bestimmung, bei S. Adriano am Forum, welcher durch die Behandlung von Halbsäulen, Pilastern und Gebälke erweislich auf beide ältere Sangallo und auf Bramante Einfluss geübt hat. (Nach alten Zeichnungen herausgegeben und restituirt von Christian Hülsen, Annali dell' Instituto archeolog., 1884.)

Schon den Römern war dabei auch das Vorhandensein einer etruskischen Ordnung verhängnissvoll geworden, welche einst wohl unter Einfluss der griechisch-dorischen entstanden war, und nun die römisch-dorische mit ihrem unschönen Gebälk und Säulenhals, uncannelirtem Schaft und eigener Basis gleichsam ansteckte, daneben auch selber noch für sacrale Zwecke fortdauerte.

Das XVI. Jahrhundert nahm nicht nur die römisch-dorische wieder an, sondern restaurirte auch (z. B. Serlio) nach dem Recept Vitruv's (IV, 7) die etruskische als ordine toscano, was den Florentinern angenehm klingen mochte. Das hölzerne Gebälk mit seinen peinlichen primitiven Formen blieb weg; vielmehr sieht der ordine toscano dem römisch-dorischen ähnlich; nur schwerer und ohne Triglyphen, Metopen und Mutuli; beliebt an rusticirten Erd- und Sockelgeschossen, Festungsbauten u. dgl.; im Bewusstsein der Künstler selbst nie rein vom Dorischen ausgeschieden.

## § 53.

### Das Dorische bei Bramante und Sansovino.

Vereinzelte frühere Anwendungen abgerechnet, hat vor Allen Bramante die dorische Ordnung als Werkzeug der hohen Strenge seiner letzten Jahre mit Vorliebe gebraucht und die grössten seiner Kunstgenossen mit sich gezogen.

Die dorische Pilasterordnung am Erdgeschoss des Pal. Rucellai zu Florenz, 1451, und des Pal. Piccolomini zu Pienza, um 1460, § 40.

Giuliano und der ältere Antonio da Sangallo, welchen Vasari IV, p. 290 s. (Le M. VII, p. 228) besondere Verdienste um die dorische Ordnung zuschreibt, mögen bei ihren Festungsbauten sich damit befreundet haben. Antonio's Kirche zu Montepulciano aber, mit sehr eigenthümlicher Behandlung des Dorischen, ist erst 1518 begonnen, ibid. p. 288, Nota 3 (226, Nota). (Abb. in § 64.)

Bramante: die dorischen Pilaster des Erdgeschosses im grossen vaticanischen Hauptbau (seit 1503); —

die beiden untern Säulenordnungen um den Hof der Cancelleria (§ 97); darüber ein geschlossenes Obergeschoss mit corinthischen Pilastern; —

der runde Tempietto bei S. Pietro in Montorio (§ 66), der eleganteste Zier-

bau ohne ein Laub von Vegetation, die Rosetten in den Cassetten des Umgangs ausgenommen (Fig. 40); — ein Theil der untern Halle des Pal. apostolico am Domplatz zu Loreto (acht Arkaden).

In der Consolazione zu Todi (vgl. über Bramante's eventuellen Antheil § 66) sind die vier mächtigen Hauptpfeiler unter der Kuppel als dorische Pilaster gestaltet, als Ausdruck der Stärke, wahrscheinlich aber noch mehr, weil Bramante zuerst die Unschönheit ionischer und corinthischer Pilastercapitäle des betreffenden grossen Massstabes fühlte. (Man vergleiche S. Giustina in Padua, S. Maria di Carignano in Genua, ja schon das Pantheon; die grosse Blätterfläche durchlöchert gleichsam jede Composition.) Oder ahnte er sogar, dass bei einer gewissen Grösse jede ursprüngliche Verpflichtung des Pilasters auf bestimmte Ordnungen erlischt? war er auf dem Wege zu einer echten, und zwar auf den Gewölbebau berechneten Ante? Jedenfalls wird durch ihn das Dorische auf längere Zeit die Pilasterordnung im vorzugsweisen Sinne.

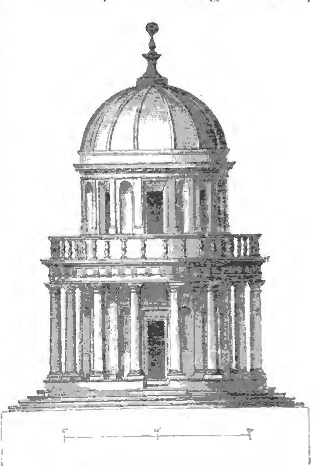


Fig. 40. Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom.

Rafaels (nach anderer Ansicht Peruzzi's) dorische Pilaster 1509 an beiden Stockwerken der Farnesina. (Vgl. § 119.)

Giulio Romano bringt über einem Hauptstockwerk mit dorischen Pilastern bereits ein Obergeschoss, welches in einfach umrahmte quadratische Flächen getheilt ist.

Bei der § 51 erwähnten Ausstattung der Portale wurde die dorische Ordnung jetzt mit Vorliebe angewandt.

Seit 1536 erbaute Jacopo Sansovino zu Venedig die Biblioteca, das prächtigste profane Werk des modernen Europa (Fig. 41), als wahre Exhibition der ionischen und besonders der dorischen Ordnung.

Das Motiv ist bekanntlich eine Doppelhalle von Bogenpfeilern mit Halbsäulen; in der obern Halle ruht der Bogen auf einer besondern kleinern cannelirten ionischen Ordnung. Die Venezianer wollten sich endlich an der echten römischen Formenbildung ersättigen, nachdem sie bis dahin eine Renaissance mehr auf Hörensagen gehabt.

Die Wirkung ist so schön, dass Sansovino auch für gewisse Freiheiten Recht behält, z. B. für die Vergrösserung der Metopen auf Kosten des Durchmessers der Triglyphen und des Architravs.

Der berühmte Streit über die Ecke § 29. Sansovino traf das einzig Richtige. Die feinern Freiheiten des echten Griechisch-Dorischen — gleichviel ob sie optischen oder constructiven Ursprunges seien — wozu auch das Vorrücken der letzten Triglyphe auf die Ecke gehört, finden auf eine blosse Bekleidungsordnung, die ihrer Pfeilerhalle gehorchen muss, gar keine Anwendung; hier gehört die Triglyphe auf die Mitte ihrer Stütze, ob sie die letzte sei oder nicht und ob Vitruv etwas von Halbmetopen berichte oder nicht. Sansovino brauchte mindestens den Raum einer halben Metope, wegen der unvermeidlichen Stärke seines mit Pilastern bekleideten Eckpfeilers, und bog also seine Metope in der Mitte um die Ecke. Vitruv hatte wohl mit seinen Semimetopia nur irgend ein Segment einer Metope überhaupt gemeint, die fanatischen Vitruvianer aber, welche Sansovino umringten, gaben sich glücklicher Weise mit seiner buchstäblichen Deutung zufrieden.

## § 54.

### Vermehrung der Contraste.

In dieser Periode geschieht es häufiger, dass man statt der Pilasterordnungen Halbsäulen und zwar stark vortretend, ja verdoppelt anwendet, und zwar über einem Erdgeschoss in Rustica.

In Rom: Bramante's Pal. Caprini (seit 1517 Rafaels Haus, gegen 1580 stark verändert, jetzt Pal. de' Convertendi an Piazza Scossacavalli), Rafaels Pal. Vidoni (Caffarelli); in Florenz Pal. Uguccioni, von Mariotto di Zanobi Folfi (Fig. 42). (Vgl. Michelangelo's Entwurf für die Fassade von S. Lorenzo, § 37.)

An einigen Palastfronten wird schon eine ganze Fülle von Contrasten um des höhern Reizes willen zusammengestellt. Die dazwischen befindlichen Flächen beginnen der einfachen Uebermörtelung anheimzufallen (§ 56).

S. unten § 96 bei Anlass der Paläste. Schon Bramante gibt zu den kräftigsten Fensterformen (§ 51) und den doppelten Halbsäulen gerne das eben erwähnte Erdgeschoss von derber Rustica, Rafael lässt dann auch schon Fenster mit Nischen (§ 51) und mit eigenthümlich eingerahmten quadratischen Feldern abwechseln u. s. w.

Die Rustica jetzt überhaupt mit sehr geschärftem Bewusstsein ihrer Wirkung angewandt, häufig vermischt mit den Formen der dorischen und der toscanischen Ordnung.

Vorzüglich in Rom wird mit der Rustica an Erdgeschossen, welche Kaufladen enthalten und daher des eigentlichen Schmuckes ledig sein sollten, mehr als Eine Neuerung versucht; quadratische Fenster, horizontale Keilsteinwölbung, verschiedene Nuancirung der Rustica u. s. w., Alles aus Travertinblöcken (bisweilen freilich nur scheinbaren, aus Mörtel nachgeahmten).

Anderswo: Beschränkung der Rustica auf die Ecken, Weglassung der Verticalfugen etc.

Aus einem Missverständniss, das sich an den Namen hängte, brauchte man sie in Gartenarchitecturen (§ 125), wo das Zierlichste und Schmuckreichste eher hingepasst hätte. Serlio, L. IV.

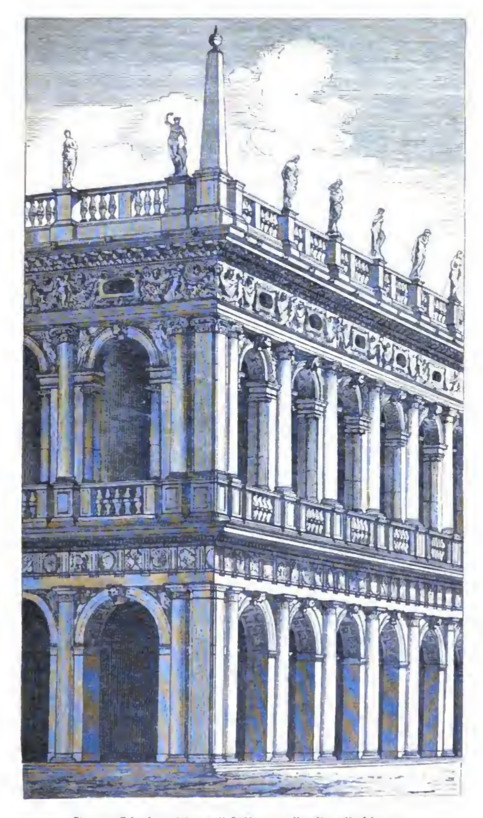
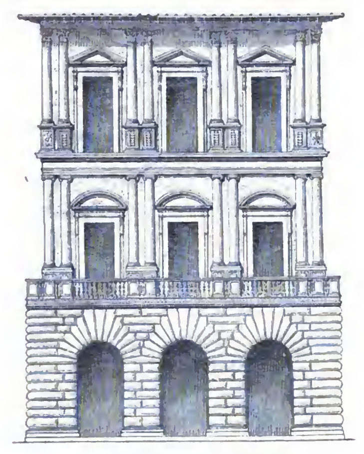


Fig. 41. Ecke der Biblioteca di S. Marco zu Venedig. (Herdtle gez.)

Die Rustica des Palazzo del Te in Mantua (§ 119), welcher ursprünglich nur als Stuterei des Herzogs Federigo Gonzaga begonnen wurde; entscheidend für Verbreitung der Rustica überhaupt, für ihren Gebrauch an ländlichen Gebäuden, und für ihre Falschdarstellung (in Ziegelbrocken mit Mörtel über dem Kernbau). Doch hat Giulio Romano wenigstens die Halbsäulenordnung der Mauern glatt gelassen und nur die Flächen, Pforten und Fenster rusticirt.



Pal. 42. Pal. Uguccioni zu Florenz.

Berechtigte Anwendung an den Festungsarchitecturen (§ 108, f.) und an Bauten ernsten Characters überhaupt, z. B. an Sansovino's Zecca (Münzgebäude) in Venedig (Fig. 43), wo die Rustica beinahe etwas Neues war; Vasari VII, p. 504 s. (Le M. XIII, p. 86), v. di Jacopo Sansovino; — Franc. Sansovino, Venezia, fol. 115. Der Gegensatz von rustica ist (ebenda) gentile.

Der Mörtel tritt an wichtigen Bauten des XV. Jahrhunderts wohl nur mit decorativer Bemalung auf. Im XVI. Jahrhundert dagegen überlässt man ihm oft Alles, was Fläche bleibt (§ 96), ohne ihn zu bemalen.

## § 55.

### Die Gewölbe der Hochrenaissance.

Das schöne, von Brunellesco in der Vorhalle der Cappella Pazzi (§ 48) geschaffene Motiv der Unterbrechung des Tonnengewölbes durch eine Kuppel ist nur von Bramante aufgenommen und weiter entwickelt worden.

Zwei Tonnengewölbe nehmen eine Flachkuppel zwischen sich: S. Lorenzo in Damaso zu Rom (ehemals, s. Abbildung in § 77), oder ein Kreuzgewölbe: Chor von S. Maria del Popolo; vgl. einzelne Skizzen zu St. Peter, Geymüller Tfl. 20 u. 22.

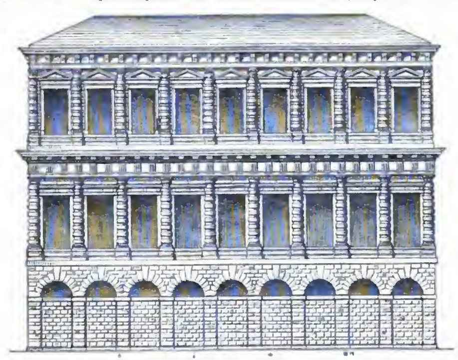


Fig. 48. Zecca in Venedig.

Die vielleicht grösste Neuerung, welche das Detail des Innern erleidet, liegt in den schönen Scheinformen der Gewölbe, welche mit Hülfe der Stuccatur und zum Zweck derselben sowie der Bemalung eingeführt werden. Die Renaissance gibt jetzt das Gewölbe rein in den Dienst des Schönen.

Das Nähere s. unten bei Anlass der Decoration. — Erst mit der Vervollkommnung des Stucco (§ 174) werden die grossen, reich cassettirten Gewölbe mit voller altrömischer Pracht der Profilirung möglich.

Das Tonnengewölbe mit vollem Radius, ja überhöht (§ 48), wird zugestanden und als solches decorirt besonders in Mittelschiffen von Langkirchen (§ 76, 77).

Das niedrigere, halbelliptische dagegen, wie es zumal in Sälen und Galerien vorkommt, wird jetzt oft einer Scheinform unterthan; es erhält in der Mitte eine Fläche (Specchio) oder eine Aufeinanderfolge von Flächen; die Enden der von allen vier Seiten her einschneidenden Kappen berühren den Rahmen derselben.

In der sixtinischen Capelle, einem Bau des XV. Jahrhunderts, ist die con-



Fig. 44. Treppenhaus der Biblioteca Laurenziana zu Florenz. (Nach Gurlitt.)

structive Form des Tonnengewölbes noch völlig sichtbar, und die scheinbaren Specchi gehören wie die ganze übrige Eintheilung dem Maler (Michelangelo) an.

Ebendiess gilt von der berühmten Halle im Erdgeschoss der Farnesina (1509) mit den Malereien Rafaels und seiner Schule.



Fig. 45. Uffizien zu Florenz, ursprünglicher Plan. (Nach Gurlitt.)

Mit der Zeit aber wird der Specchio gerne zur Fläche ausgeebnet, während seine Ränder sowohl als die der Kappen durch Stuccatur ein (oft sehr starkes) Relief erhalten.

Am schönsten wirkt der Specchio natürlich als Mitte des Gewölbes von Räumen

gleichseitigen Quadrates, wo er zugleich den Abschluss einer gemalten oder stucchirten Decoration bildet (Rafaels Loggien).

Ueber die Formen des Innern der Kuppeln s. § 65 u. ff.

Ausserdem aber beginnen bereits verschalte Gewölbe, deren Construction überhaupt nur Schein ist und über welchen eine Balkendecke hingeht. Sie kommen vor entweder in breiten Räumen, in welchen die Ansätze echter Gewölbe zu weit hätten herabgerückt werden müssen, oder wenn Oeconomie und Bequemlichkeit es vorschrieben, oder wenn eine grosse mittlere Fläche verlangt wurde, um welche die Gewölbeansätze dann nur als Zierde herumgehen.

Diese Ansätze sind in Holz construirt und mit aufgenageltem Rohr zum Halten des Stucco versehen. Serlio (L. VII, p. 98) rühmt sie bereits; Vasari VII, p. 695, Le M. I, p. 41 in seinem eigenen Leben) entschuldigt sie noch. Aehnliches schon bei Vitruv VII, 3.

Manche dieser Gewölbe sind schwer von den echten zu unterscheiden, s. die Decken in Pal. Doria zu Genua, von Perino del Vaga und seiner Schule, meist nur verschalt.

Endlich wird jetzt erst im Innern der Paläste das System der Pilaster und Gesimse vollständiger durchgeführt.

Das XV. Jahrhundert hatte sich noch gerne mit blossen Wandconsolen begnügt, auf welchen die Gewölbekappen ruhten. Jetzt erhalten namentlich Corridore und Treppen eine strengere Gliederung durch Pilaster. Prachtbeispiel: Rafaels Loggien.

## § 56.

### Die Formen der Nachblüthe.

Das Detail der Zeit von 1540 bis 1580 ist im Ganzen wieder um einen merklichen Grad derber, aber schon ohne Liebe, wesentlich nur auf die Wirkung im Grossen hin gebildet.

Michelangelo's verhängnissvolle Freiheiten, worunter das Vorrücken der Mauermassen zwischen den Säulen in der Vorhalle der Laurenziana zu Florenz, so dass die Säulen, zu zweien gruppirt, in Kasten zu stehen scheinen; ein offener Hohn gegen die Formen (Fig. 44). — Vasari meint von M.'s neuerfundenen Formen freilich, sie seien nicht nur schön, sondern maravigliose; I, p. 136 (Le M. I, p. 120), Introduzione. Vgl. § 29.

Das bekannte Werk des Vignola verbreitete überall diejenige Redaction der antiken Ordnungen, welche fortan die conventionelle wurde; daneben Palladio und später Scamozzi u. A.

Späte vereinzelte Eiferer für die echten Formen des Ionischen: Gio. Battista Bertano, Vasari VI, p. 488 (Le M. XI, p. 248), v. di Garofalo, — und Giuseppe Porta, Vasari VII, p. 47, Nota 1 (Le M. XII, p. 83, Nota), v. di Salviati. Die spätern Vitruvianer § 28.

Die Allgemeinheit und Gleichgültigkeit der Formen stand im Zusammenhang

mit der Nothwendigkeit, rasch, viel und monumental mit beschränkten Mitteln zu bauen.

Der Backstein, noch in Bramante's spätern Bauten herrlich wirkend auch wo die Gliederungen von Stein sind (Seitenfronte der Cancelleria, ursprüngliche Gestalt des Obergeschosses um den vaticanischen Giardino della Pigna) und ebenso noch in Baldassar Peruzzi's kleinern Bauten zu Siena, wird jetzt als vermeintlich unedlerer Stoff in der Regel übermörtelt. Palladio fügt sich sogar in bemörtelte Backsteinsäulen. (Anderswo in Oberitalien aber lässt man den Backstein noch bis in's XVII. Jahrhundert an einigen trefflichen Bauten offen sehen.)

Vasari darf in seiner Introduction, wo er das Baumaterial bespricht, den Backstein schon völlig beschweigen.

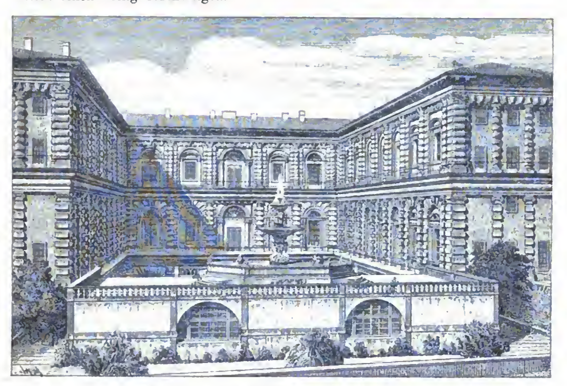


Fig. 46. Gartenseite des Pal. Pitti zu Florenz. (Nach Gurlitt.)

Der Character freudloser Grossartigkeit, welcher dieser Bauzeit im Vergleich mit der frühern eigen ist, kam zum Theil auch von der Sinnesweise einzelner Fürsten her.

Der Herzog (spätere Grossherzog) Cosimo I. (1537 bis 1574) zog die dorische Ordnung vor, „weil sie sicherer und fester sei als die andern", wesshalb Vasari sie an den Uffizien (1560) anwenden musste (Fig. 45); Ammanati aber bekam die dreiseitige, dreistöckige Hofhalle des Pal. Pitti mit lauter Rusticaordnungen zu verzieren (Fig. 46).

Cosimo's Einmischung in alles Bauwesen, z. B. Gaye, carteggio II, p. 498 und zahlreiche andere Aussagen und Correspondenzen.

Sein Sinn für Regelmässigkeit § 83. Selbst die Girandola entsagte unter ihm den phantastischen Spielformen und lernte einen classischen achteckigen Tempel in Feuerwerk darstellen; Vasari VI, p. 93 (Le M. X, p. 275), v. di Tribolo. Vgl. § 195.

Die Rustica galt jetzt als Ausdruck des höhern Ernstes überhaupt. Versuche, ihr ein freies, sprechendes eigenes Detail zu schaffen, im Hof des erzbischöflichen Palastes zu Mailand, von Pellegrini; zaghafter an den Prigioni zu Venedig.

Die schönen neuen Motive des Säulenbaues durch Abwechselung von Bogen und geraden Gebälken, § 35.

Ferner jetzt häufiger die Kuppelung (enge Zusammenstellung) von zwei Säulen, sobald Verstärkung (etwa wegen Weite der Bogen) nöthig und doch der Pfeiler nicht erwünscht ist. So zumal in der genuesischen Schule. (Inneres von S. Siro und Madonna delle Vigne in Genua.)

## § 57.

### Die Verhältnisse.

Mit Anwendung der bisher betrachteten Formen sammt den eigentlichen Zierformen componirt die Renaissance ihre Bauten nach einem besondern Gesetz, dem der Verhältnisse (§ 30, 33, 38).

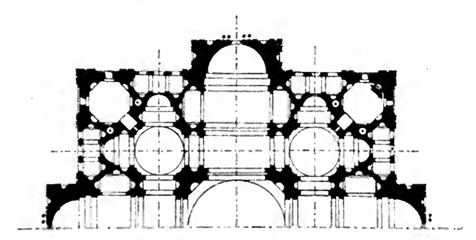


Fig. 47. Bramante's Plan für St. Peter in Rom. (Nach A. Thiersch in Durm. Handb. d. Archit.)

Man wird zwar auf rein mathematischem Wege nie zu durchgreifenden Regeln gelangen, weil ausser den Proportionen auch die stärkere oder schwächere Plastik der Formen, ja auch der Wechsel der Farbe die Wirkung entscheiden hilft, sodass bei denselben Verhältnissen ein Bau schlanker oder schwerer erscheinen kann.[1])

Doch ist es in neuester Zeit gelungen, ein Proportionsgesetz zu finden, welches sich unter sehr verschiedenartigen Bedingungen bewährt. Der Autor, dem wir die Auffindung dieses Gesetzes verdanken, August Thiersch, hat in liebenswürdigster Zuvorkommenheit gestattet, aus seinen Forschungen[2]) den auf die Renaissance bezüglichen Passus in dieses Buch herüberzunehmen. Ihm gehören die folgenden Ausführungen bis Seite 108 an.

[1]) Es wäre zu wünschen, dass ein Wort existirte, welches ausdrücklich die Verhältnisse (worunter man gewöhnlich bloss Höhe, Breite und Tiefe versteht) und die Plastik zugleich umfasste.

[2]) In Durm's Handbuch der Architectur, IV. Theil, 1. Halbband. S. 38—77.

Es ist zur Auffindung des oben bezeichneten Gesetzes ein erster Schritt durch A. Zeising (Neue Lehre von den Proportionen des menschlichen Körpers etc.) gethan, welcher auf den goldenen Schnitt hinwies, jene stetige Proportion, die Euklid finden lehrt. bei welcher der kleinere Abschnitt einer Geraden sich zum grösseren verhält, wie dieser zum Ganzen. Wir heissen dies willkommen und gehen noch einen Schritt weiter.

Es ist die stetige Proportion überhaupt und die Aehnlichkeit der Figuren, wie sie Euklid im VI. Buch seiner Elemente behandelt. Wir finden durch Betrachtung der gelungensten Werke aller Zeiten, dass in jedem Bauwerk eine Grundform sich wiederholt, dass die einzelnen Theile durch ihre Anordnung und Form stets einander ähnliche Figuren bilden. Es giebt unendlich viele verschiedene Figuren, die an und für sich weder schön noch hässlich genannt werden können. Das Harmonische entsteht erst durch Wiederholung der Hauptfigur des Werkes in seinen Unterabtheilungen.

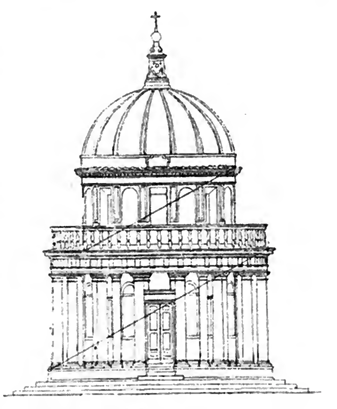


Fig. 48. Tempietto bei S. Pietro in montorio. Rom. (Nach A. Thiersch in Durm, Handb. d. Archit.)

Diese innige Beziehung der einzelnen Glieder zum Ganzen ist besonders bei den Werken der classischen Architectur beobachtet, und auf ihr beruht ihre einheitliche und harmonische Erscheinung.

Wie jenes Grundgesetz der architectonischen Verhältnisse zunächst in den griechischen und römischen Bauten zur Erscheinung kam, so lebte es im Beginn der Renaissance auch mit diesen wieder auf und kam zu neuer Geltung.

Ob zuerst in der Praxis, dann in der Theorie oder umgekehrt, ob überhaupt mit klarem Bewusstsein die Baumeister dasselbe befolgten, mag fürs erste dahin gestellt bleiben. Dass sie es inne hielten, ist gewiss; denn es leuchtet aus den schönsten Monumenten der italienischen Renaissance hervor. Dieselben schönen Verhältnisse, wie im Alterthum, tauchen wieder auf, indem die Uebereinstimmung nicht mehr von ungefähr, sondern im geometrischen strengen Sinne zu Wege gebracht wird; ja in ihrer reichen Entfaltung gewährt die Baukunst der Renaissance eine noch grössere Fülle

von Beispielen und Belegen, als die Reste des Alterthumes. Die Beispiele bieten sich auf jedem Schritte dar, den man an der Hand eines Führers wie Bühlmann[1]) thut.

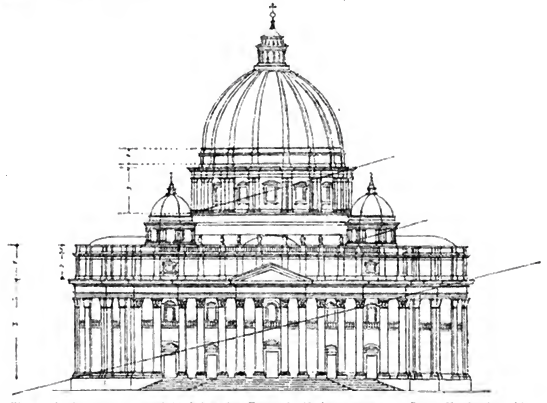


Fig. 49. St. Peter in Rom nach Michelangelo's Entwurf. (Nach A. Thiersch in Durm, Handb. d. Archit.)

Im Kirchenbau führt Brunellesco das gleiche Verhältniss von Breite zu Höhe für Mittel- und Seitenschiffe ein (San Lorenzo und Santo Spirito

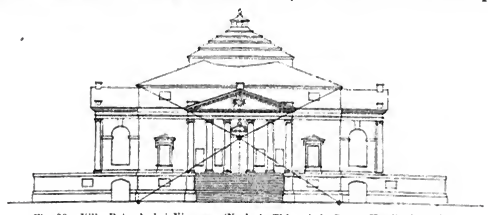


Fig. 50. Villa Rotonda bei Vicenza. (Nach A. Thiersch in Durm, Handb. d. Archit.)

in Florenz); Florentiner Meister bringen diese Uebereinstimmung auch an den Kirchen-Fassaden in Rom zum Ausdruck und dehnen sie auf die Thüren derselben aus. Bei einschiffigen Kirchen, für welche Alberti in Sant' Andrea

[1]) Die Architectur des classischen Alterthums und der Renaissance. Stuttgart 1872—77.

zu Mantua das Muster gab, wiederholen die Capellen des Widerlagers die Figur des Querschiffes und verhalten sich zu diesem, wie die kleineren Nischen zu den Capellen selbst. Noch entschiedener ist dies bei der Kirche Santa Maria de' Monti in Rom der Fall (s. Abb. in § 76).

Die Eintheilung der römischen Triumphbogen (Aufbau der Seitentheile analog dem Mitteltheile) kehrt wieder am Grabmal des Dogen Vendramin

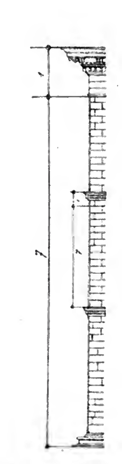


Fig. 51. Vom Pal. Strozzi zu Florenz. (Nach A. Thiersch.)

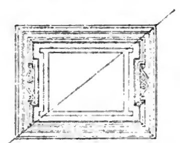


Fig. 52. Vom Pal. Massimi in Rom. (Nach A. Thiersch.)

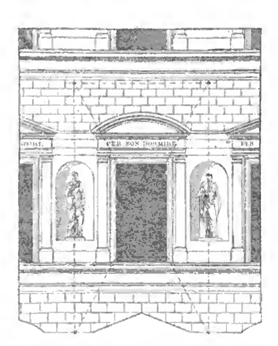


Fig. 53. Vom Pal. Bartolini zu Florenz. (Nach A. Thiersch in Durm, Handb. d. Archit.)

in Venedig, sowie in den Prälatengräbern in Santa Maria del Popolo in Rom (Abb. in § 141). Am einfachsten ist diese Unterordnung der Seitenbogen unter den Hauptbogen am Querschnitt der Kirche San Salvatore in Venedig (Abb. in § 77); sie wiederholt sich an den Altären und Wandgräbern der Kirche.

Bei den Centralkirchen folgen die Nebenkuppeln im Grundriss und Aufriss der Hauptkuppel (vergl. Bramante's Plan zur Peterskirche in Rom, Fig. 47). Ferner bildet sich der Tambour unter der Kuppel zu einem

oberen Stockwerk aus und erhält im Aeusseren dasselbe Verhältniss von Breite zu Höhe, wie der ganze darunter liegende Bau der Kirche. Beispiele sind San Pietro in Montorio zu Rom (Fig. 48) die Consolazione in Todi, sodann die Peterskirche in Rom in der von Michel Angelo beabsichtigten Form (Fig. 49). Es ist nicht das geringste Verdienst Michel Angelo's, dass es ihm gelang, beim Bau der Peterskirche diese Uebereinstimmung zu retten, indem er das Aeussere der Kirche mit einer einzigen grossen Pilasterordnung versah und das Verhältniss dieser zur Attika bei der Säulenordnung des Tambours wiederholte. (Vergl. die Analogie im Aufbau des oberen und unteren Stockwerkes der römischen Triumphbogen.)

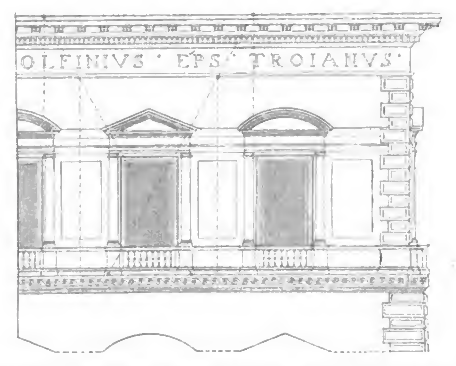



Fig. 54. Vom Pal. Pandolfini zu Florenz. (Nach A. Thiersch in Durm, Handb. d. Archit.)

Wenden wir uns zu den vielgestaltigen Privatbauten, so begegnet uns dasselbe Gesetz in allen ihren Theilen, im Grossen wie auch im Kleinen.

Ein dem Hauptkörper aufgesetzter, so wie ein ihm vorgesetzter Gebäudetheil muss mit jenem in den Proportionen übereinstimmen. Das Obergeschoss des Palastes Pitti in Florenz entspricht dem ganzen unteren Bau (ist halb so lang, weil halb so hoch); die vorspringenden Hallen der Villa rotonda (Fig. 50) wiederholen die Figur des Hauses etc.

Für die Gliederung der Fassade bildet sich zuerst in Florenz die Regel: Was das Gurtgesims für das einzelne Stockwerk, ist das Hauptgesims für den gesammten Palast. Am Palast Strozzi (Fig. 51) wurde dieser Grundsatz zuerst, und zwar mit grossem Erfolg, durchgeführt.

Die Gesammthöhe zerfällt in drei fast gleich hohe Theile. Jedes der beiden unteren Stockwerke schliesst mit einem Gurtgesimse ab, das mit der darunter liegenden Quaderschicht den achten Theil der Stockwerkshöhe ausmacht. Dem entsprechend hat das Kranzgesims als Bekrönung für alle drei Stockwerke die dreifache Höhe eines Gurtgesimses erhalten und geht mit seinem Fries ebenfalls achtmal in die Gesammthöhe auf.

Dasselbe gilt für den Palast Piccolomini in Siena. Am Palast Gondi in Florenz ist das Erdgeschoss durch kräftigere Rustica als Unterbau abgesondert und das Hauptgesims desshalb nur zu den beiden oberen Stockwerken ins Verhältniss gebracht, indem es die doppelte Höhe des Gurtgesimses erhielt.

Fig. 55. Thürumrahmung. (Nach A. Thiersch.)

Dies ist auch die Gliederung der meisten römischen Paläste. Das Gesims, welches das Erdgeschoss krönt und als Unterbau abtrennt, verhält sich zu diesem, wie das Kranzgesims zu dem übrigen Theil der Fassade (beim Palast Negroni wie 1 : 12). Es fehlt jedoch diesen Fassaden die Einfachheit und Entschiedenheit, welche die florentinischen auszeichnet. Palast Farnese macht hingegen wieder Effect, weil er der einfachen Theilung des Palastes Strozzi folgt und mit einem Kranzgesimse und einem Friese abschliesst, die sich zum Ganzen verhalten, wie die Gurtgesimse mit ihren Friesen zu den einzelnen Stockwerken. Das Hauptgesims hat hier wieder die dreifache Höhe des Gurtgesimses, wenn man nicht die lothrechten Höhen mit einander vergleicht, sondern die wirklichen Abstände von Unter- und Oberkante, also jene Dimensionen, die bei der perspectivischen Ansicht sich am wenigsten verkürzen.

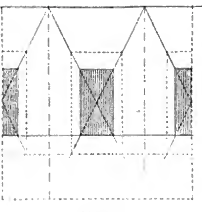


Fig. 56.

Für die Fenster- und Thürumrahmungen bilden sich Regeln, die auf die Antike zurückzuführen sind. Sobald eine Fensteröffnung entschieden höher als breit ist, hat ein in gleicher Breite herumgeführter Rahmen etwas Unbefriedigendes. Diese Ungereimtheit ist bei breiten Umrahmungen, sowie bei schlanken Oeffnungen fühlbarer, als bei schmalen Rahmen und gedrückten Oeffnungen. Der Rahmen stehender Figuren fordert oben oder unten oder an beiden Stellen zugleich einen Zusatz, welcher den äusseren Umriss dem inneren ähnlich macht. Bei Oeffnungen, die ein liegendes Rechteck bilden, ist hingegen eine Verstärkung des Rahmens an den Seiten am Platz (Fig. 52).

Wie die Cella des antiken Tempels von den Säulen und ihren Gebälken so umgeben wird, dass der äussere Umriss dem inneren ähnlich wird, so ist es auch bei den Fenstern und Portalen der Renaissance.

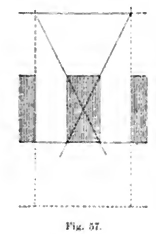


Fig. 57.

Wo ein einfacher Fensterrahmen sich unmittelbar auf ein Gurtgesims stützt, nimmt dieses Antheil an der Bildung der Einfassung, und es besteht in der Regel Conformität zwischen dem inneren und äusseren Umriss (Fenster vom Palast A. Massimi in Rom).

Gewöhnlich sind Breite und Höhe der Einfassung einfach nach den Diagonalen der Oeffnung geordnet. Dies ist ferner der Fall, wenn zu dem gleichmässigen Rahmen noch Pilaster oder Halbsäulen hinzutreten, wie am Palast Farnese, Bartolini (Fig. 53), Pandolfini (Fig. 54) etc. nach dem Vorbild der Aediculae des Pantheon.

Bei diesen Beispielen ist darauf Rücksicht genommen, dass ein Theil der Fensteröffnung durch die Brüstung verdeckt wird. (Man vergleiche damit auch die Beispiele in Bühlmann's Architectur des classischen Alterthums und der Renaissance. II. Abth. Stuttgart 1875. Taf. 41.)

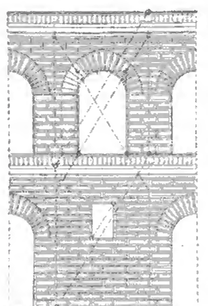


Fig. 58. Vom Pal. Pitti zu Florenz. (Nach A. Thiersch in Durm, Handb. d. Archit.)

Peruzzi und Vignola bedienten sich der Diagonalen hauptsächlich für die Thüreinfassungen, obwohl hier ein Untersatz, wie bei den Fenstern, unpracticabel war.

Geht zum Beispiel die Breite der Thüreinfassung dreimal in die Weite auf, so misst auch der Sturz mit seiner Krönung ein Drittel der lichten Thürhöhe (Fig. 55). Oder wenn die Thüröffnung doppelt so hoch als weit ist, hat der Sturz die doppelte Breite des Gewändes.

Von besonderer Wichtigkeit ist ferner das Verhältniss der eine Maueröffnung umgebenden Wandflächen. Florenz geht hier wieder mit mustergiltigen Beispielen voran. Die Verhältnisse stellen sich am einfachsten dar, wenn man die rundbogigen Fensteröffnungen zu Rechtecken ergänzt und die Diagonalen zieht. Alsdann ergiebt sich entweder, dass die Diagonalen zweier Nachbarfenster unter der oberen Begrenzungslinie der Wandfläche zusammenstossen (Fig. 56), oder dass die verlängerte Diagonale einer unteren Oeffnung mit der einer oberen zusammenfällt (Fig. 57). Im ersten Fall wird das Wandfeld durch die Pfeileraxen so getheilt, dass es der Fensteröffnung zur verhältniss-

mässig gleichen Umrahmung dient; im anderen Fall umgiebt die gesammte Mauermasse die Oeffnung in verhältnissmässig gleicher Stärke.

Den ersten Modus befolgen der Palast Pitti in Florenz (Fig. 58) und mehr oder weniger genau die meisten römischen Paläste mit überwiegenden Wandflächen, dann hauptsächlich die Paläste Bartolini und Pandolfini in Florenz (Fig. 53 u. 54). Der zweite Modus der Uebereinstimmung ist bei den Palästen Riccardi, Strozzi, Gondi und Guadagni eingehalten. Sind die Pfeilerbreiten gleich den Fensterweiten, so ist auch die Uebermauerungshöhe gleich der Fensterhöhe (oberstes Geschoss des Palastes Strozzi in Fig. 59). Sind die Pfeiler schmaler, als die Oeffnungen, wie am Palast Guadagni (Fig. 60), so sind auch die Mauerhöhen über den Bogen-

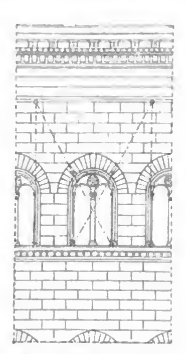


Fig. 59. Vom Pal. Strozzi zu Florenz. (Nach A. Thiersch in Durm, Handb. d. Archit.)

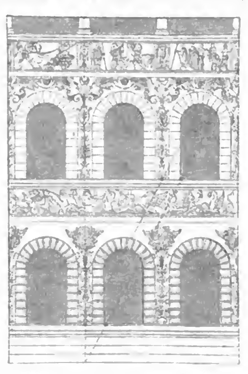


Fig. 60. Vom Pal. Guadagni zu Florenz. (Nach A. Thiersch, Handb. d. Archit.)

scheiteln in demselben Verhältniss niedriger, als die Fenster. Bei diesem Beispiel ist gleichzeitig auch die erste Art der Uebereinstimmung erfüllt.

Die Beobachtung, dass die glatte Wandfläche zwischen den Fenstern und oberhalb derselben gleiche Breite haben muss, ist auf den ersten Fall der Uebereinstimmung zurückzuführen und gilt unter der Voraussetzung, dass die Fensterhöhe das Doppelte der Weite beträgt (Paläste Pitti, Bartolini, Pandolfini).

Bei der Gliederung der Fassaden durch Pilasterordnungen sind dieselben Rücksichten befolgt. Das Pilastergestell steht zu dem Fenstergestell, welches von ihm umschlossen wird, in engster Beziehung. Entweder bilden beide einander ähnliche Figuren, oder die Pilasterordnung umgiebt das Fenster an den Seiten und oben nach Massgabe seiner Diagonalen in verhältnissmässig gleichem Abstand, nimmt also Theil an der Umrahmung.

Beispiele der ersten Art geben das untere Geschoss der Farnesina (Fig. 61), die Paläste Stoppani und Uguccioni, sowie der Palast Porto in Vicenza; Beispiele der anderen Art das obere Stockwerk der Farnesina, die Hof-Fassade des Palastes Massimi und das Hauptgeschoss des Palastes Ossoli, sämmtlich von Peruzzi. Die Uebereinstimmung der Fenster und Pilaster-Gestelle im Sinne geometrischer Aehnlichkeit ist ferner von Michel Angelo (Senatorenpalast), Galeazzo Alessi, Sansovino und Palladio, wo nur irgend möglich, durchgeführt worden und dabei der Grundsatz befolgt, dass die Stützenpaare sonst möglichst verschieden gebildet sind. Profilirten Fenstergewänden stehen glatte Pilaster gegenüber; diese contrastiren wieder mit Halbsäulen oder Hermen oder Rustica-Säulen.

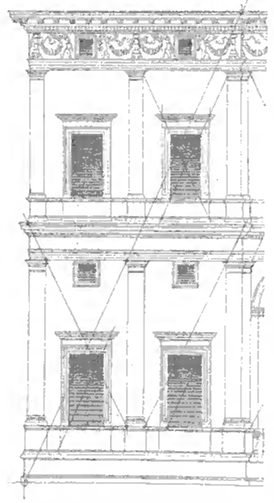


Fig. 61. Von der Farnesina in Rom. (Nach A. Thiersch in Durm, Handb. d. Archit.)

Auch die venezianische Frührenaissance giebt schöne Beispiele (Scuola di San Marco).

Dieselben Verhältnisse sind auch massgebend für die Pilaster- und Säulenordnungen, die sich mit Arcaden verbinden. Wie am Theater des Marcellus und an den römischen Triumphthoren sollte das Säulen- oder Pilasterpaar dieselbe Figur einschliessen, wie das Pfeilerpaar (Bogenstellungen von Peruzzi, Palladio, Fig. 62 etc.). Dieser Uebereinstimmung verdankt Palladio's Basilica trotz der ungünstigen Gespreiztheit der Stellung ihre harmonische Erscheinung (Fig. 63); die kleinen Säulen haben hier eine Fussbildung, welche das Analogon zu den Postamenten der grossen Ordnung abgiebt.

Die Eintheilung der Wandflächen fordert ebenfalls Beachtung des Gesetzes, dass die Theile der Figur des Ganzen entsprechen sollen. Dies gilt vor Allem für das durch Grösse oder Decoration hervorgehobene Hauptfeld der Wandfläche. Man bemerkt diese Uebereinstimmung häufig an pompejanischen Wandmalereien; sie lässt sich durch die Renaissance verfolgen und gelangt im Rococo-Stil zu allgemeiner Anwendung. Beispiele zeigen der Hauptsaal des Palastes Massimi (Fig. 64), die Säle im Palast Caprarola und der Sitzungssaal des grossen Rathes im Dogenpalast zu

Venedig. Sehr gewöhnlich ist die Anordnung, dass die Thür einer Saalwand nahe der Ecke steht und verhältnissmässig eben so viel von der Länge der Wand wegnimmt, als die Lamperie von der Höhe.

Für Fassaden gilt dasselbe, wenn die Fenster in Gruppen zusammenrücken oder Abschnitte von verschiedener Breite entstehen.

Am Palast del consiglio in Padua (Abb. in § 102) ist die mittlere Fenstergruppe des oberen Stockwerkes dem Hauptfeld und der Gesammtfassade ähnlich, an der Sapienza in Neapel die Loggia dem Ganzen. Bei der Feldereintheilung der Thürflügel werden solche Figuren bevorzugt, welche der ganzen Thür entsprechen, und mit Profilen umgeben, welche

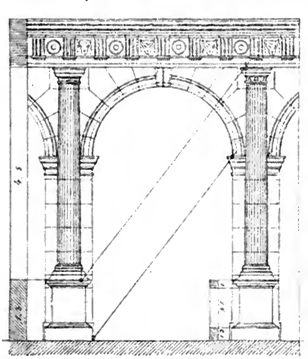


Fig. 62. Bogenstellung von Palladio.
(Nach A. Thiersch in Durm, Handb. d. Archit.)

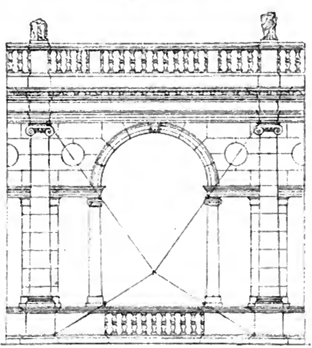


Fig. 63. Von der Basilica in Vicenza.
(Nach A. Thiersch in Durm, Handb. d. Archit.)

die Gliederung des Thürrahmens nachahmen (Thüren des Vatican etc.). So besonders in der Rococo-Zeit.

Endlich ist auch die Detailgliederung dem Gesetz der Analogie unterworfen. Fensterumrahmungen mit Verdachungen bilden schon ihrer Structur nach Analoga des Hauses. Die Fensterbekrönungen entsprechen dem Hauptgesimse; ihre Ausladung und Höhe ist durch dieses vorgezeichnet.

Auch die Profilirung selbst lässt das Streben erkennen, die kleineren Theile mit den grossen in Einklang zu bringen. Die Kranzgesimsplatte, die sie stützenden und unter ihrem Schatten liegenden Glieder, sowie der glatte Streifen (Fries) darunter bilden eine Gruppe, die sich in der Profilirung des Architravs (im oberen Theil derselben oder in der ganzen) wiederholt. Peruzzi und Vignola befolgen diese Theilung mit Vorliebe und

ordnen die Absätze des Rahmens nach einer stetig abnehmenden Reihe (Fig. 65).

Auch die in der Antike befolgte Uebereinstimmung zwischen den Profilen von Capitäl und Gebälke wird wieder aufgenommen. Höhe und Ausladung der Platten sind einander proportional, die Halsverzierung des Pilaster-Capitäls analog dem Friesornament. Rosetten am Säulenhals entsprechen der intermittirenden Decoration des Triglyphen-Frieses, das Blattwerk des Capitäls einem Laubfries. Schöne Beispiele bietet die venezianische Frührenaissance und die Ordnungen von Alberti, Bramante etc.

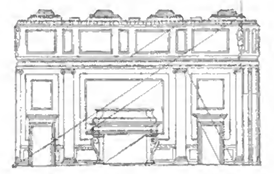


Fig. 64. Hauptsaal des Pal. Massimi in Rom. (Nach A. Thiersch in Durm, Handb. d. Archit.)

Bis auf die Gliederung des Ornamentes erstreckt sich das wohl bekannte Gesetz. Das Akanthus-Blatt theilt sich in einzelne Partien und diese ihrerseits in ähnlich geformte Blattzacken. Das arabische Flächen-Ornament wiederholt die durchgehenden Hauptformen in den eingewebten zarten Elementen etc.

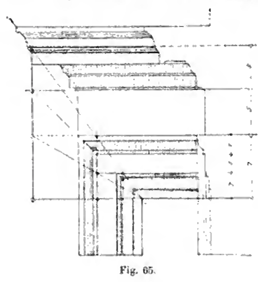


Fig. 65.

Ueberblicken wir noch einmal das Gebiet der Renaissance, so erneut sich die Frage, ob nicht die Baumeister jener Zeit das Gesetz, das sie so treu in der Praxis befolgten, auch in der Theorie deutlich ausgesprochen haben? Wie nun für das Alterthum Vitruv, so tritt für das XV. Jahrhundert L. B. Alberti als Gewährsmann ein. Er spricht den leitenden Gedanken in einer anderen Wendung, doch verständlich genug aus.

Den Eingang seines Werkes „De re aedificatoria“ bildet ein Kapitel über die „lineamenta“. Durch diese soll bewirkt werden, dass die Theile des Werkes in Winkeln und Linien sich entsprechen (inter se conveniant totis angulis totisque lineis). Dies soll erreicht werden durch Feststellen von Winkeln und Linien von bestimmter Richtung und mit bestimmter Verknüpfung (adnotando et praefiniendo angulos et lineas certa directione et certa connexione). Im IV. Buch (c. 5) wird eine Beschreibung einer guten Composition gegeben, welche mit den Worten schliesst: „Omnia ad certos angulos paribus lineis adaequanda“. (Man vergl. ferner die oben (§ 30) citirten Stellen L. VI, cap. 2; L. IX, cap. 3 u. 5.)

Die von vornherein gezogenen Linien und Winkel sind also das Hilfsmittel, um proportionirte Figuren zu gewinnen.

Alberti hat dann bei Anlass seiner Fassade an S. Francesco zu Rimini für die geheimnissvolle Harmonie der Theile zum Ganzen bereits das Wort „tutta quella musica" gebraucht. (Lettera sulla cupola etc., opere volgari, Tom. IV.) Die „musicalischen Proportionen" (§ 26) auch bei dem Biographen Brunellesco's, Antonio Manetti (ed. Holtzinger p. 16).

Verhältnissangaben für bestimmte einzelne Fälle theilt z. B. Serlio häufig mit, lässt sich aber auf keine principiellen Erörterungen ein.

Schon damals fehlte es nicht an Leuten, welche der Sache auf speculativem Wege beizukommen suchten. Dem Jac. Sansovino corrigirte 1534 ein Mönch Francesco Giorgi die Proportionen seiner Kirche S. Francesco della Vigna zu Venedig nach einer platonischen Zahlentheorie, wovon ein kleines Muster Vasari VII, p. 504, Nota 1 (Le M. XIII, p. 85, Nota), v. di Jac. Sansovino.

Die Verhältnisse in ihrer Beziehung zu den Formen und diese zu jenen bleiben Sache des höchsten und feinsten künstlerischen Vermögens. Es handelt sich um einen Styl, bei welchem das wirkliche Leben nicht in der (wenn auch an sich sehr schönen) Einzelbildung der Formen, sondern in ihrer Proportionalität zum Ganzen liegt. Wer dieses Gesetz nicht wenigstens nachempfinden kann, der wende sich vom Styl der Renaissance ab und suche sein Ergötzen anderswo.

## VIII. Kapitel.

# Das Baumodell.

### § 58.

### Die Modelle der gothischen Zeit.

Während im übrigen Europa der Bauriss (oft in kühner Abwechselung von rein geometrischer und perspectivischer Darstellung) genügt, tritt in der italienischen Baukunst das Modell in den Vordergrund.

Im Alterthum müssen complicirte Anlagen wie z. B. die Thermen wohl schon zu Modellen Anlass gegeben haben. — Die silbernen Tempelchen der ephesinischen Artemis? vgl. Acta Apost. XIX, v. 24 ss. — Im Mittelalter häufig das flüchtige Modell einer Kirche in der linken Hand der Statue eines Stifters. — Das silberne Modell einer ganzen Stadt als Votivstück, ohne Zweifel mit deutlicher Angabe der Hauptgebäude: Parma 1248 (Raumer, Hohenstaufen, IV, S. 182); Ferrara vor 1441 (Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 451).

Modello bedeutet freilich oft auch Zeichnung, und wir dürfen nur Aussagen benützen, welche deutlich in anderem Sinne gemeint sind. Andererseits kann disegno auch wohl ein wahres Modell bedeuten, wie z. B. Milanesi II, p. 272 disegno de la cera, für einen Prachtaltar.

Der nordisch-gothische Aufriss auf Pergament giebt die Entwicklung in die Höhe und auch der dazu gehörende Grundriss zeigt stenographisch zusammengedrängt, wie sich bei wachsender Höhe die einzelnen Theile vom Kern ablösen werden. Das Modell der Italiener dagegen zeigt cubisch, wie die Räume sich innen und aussen gestalten, theilen und folgen sollen und welches ihre grosse plastische Gesammterscheinung in Luft und Licht sein wird.

Es ist eine Rechenschaft, die der Künstler nicht sich selber, sondern dem Bauherrn gibt, um der Phantasie desselben nachzuhelfen in einer Zeit, da bei jedem grossen Bau nach dem Originellen, Abweichenden und selbst nach dem Ungeheuern gestrebt wird; unentbehrlich zumal bei Kuppelbauten und beim Centralbau überhaupt.

In Italien zur gothischen Zeit genügt für einfachere Kirchen und für Paläste einstweilen die blosse Zeichnung; Milanesi I, p. 227 s., 232, 246, und selbst z. B. beim neuen Dom von Siena werden nur Pergamentzeichnungen erwähnt.

Für den florentinischen Domkuppelbau dagegen war nur durch ein Modell die nöthige Ueberzeugung und Begeisterung hervorzubringen. Ueber Arnolfo's Modell und die davon vorhandenen Reste Vasari I, p. 292, Nota 2 (Le M. I, p. 257 Nota), v. di Arnolfo. — Nachdem 1367 definitiv das Modell des Benci di Cione und Neri di Fioravante acceptirt worden war, beschloss man, alle früheren Modelle (omne aliud designum factum et muratum et laboratum in dicta ecclesia) zu zerstören; vereinzelt tauchten gleichwohl noch später (1379 und 1382) ältere Modelle auf: vgl. Guasti, S. Maria del Fiore, p. 248 u. 265. — Die Abbildung in dem Fresco der rechten Wand in der Capp. degli Spagnuoli, bei S. Maria novella, stellt vielleicht einen der Bauanschläge um die Mitte des XIV. Jahrhunderts oder das Project des Arnolfo dar.

Ausser aller Linie steht, was in Bologna um 1390 für S. Petronio geschah, weil man sich der Ausführbarkeit und des Effectes vorher versichern wollte; im Palast des Giacomo Pepoli wurde ein Modell in $^1/_{12}$ der wirklichen Grösse, also 53 Fuss lang aus Stein und Gyps errichtet, und dieses 1406 wieder abgebrochen, nachdem ein anderes von 10 Fuss aus Holz und Papier verfertigt worden war; erst auf letzteres, welches ebenfalls zu Grunde ging, folgte 1514 das jetzt noch im Bauarchiv (§ 23) vorhandene, von Arduino Ariguzzi. Vgl. (Bianconi) Guida per la città di Bologna 1845, p. 91, 104.

Ganz spät, zu Anfang des XVI. Jahrh., gibt es auch im Norden hie und da Modelle, wie z. B. im Stadthaus zu Löwen dasjenige für den Thurmbau von St. Pierre.

## § 59.

### Die Modelle der Frührenaissance.

Im XV. Jahrhundert gleich mit Brunellesco wird das Modell zur allgemeinen Regel, weil der neue Styl seine ungewohnte Erscheinung rechtfertigen muss und kraft seiner innern Gesetze sich zu einer Darstellung dieser Art vorzugsweise eignet. Es kam hinzu, dass viele Architecten (§ 14)

als Holzdecoratoren begonnen hatten und leicht Modelle arbeiteten. Für Festungsbauten wurden wohl von jeher Modelle verlangt.

Brunellesco modellirt beständig im Grossen wie im Kleinen und schneidet seinen Steinmetzen die Muster für die schwierig zu messenden Quader der Domkuppel nöthigenfalls aus Rüben zurecht.

Für die ganze Domkuppel machte er mehrere Modelle, von dem kleinen, das er unter dem Mantel tragen konnte, bis zu dem grössten in Backstein, und Reste von verschiedenen sind noch erhalten; Vasari II, vita di Brun., passim; A. Manetti, vita di Brun., p. 24 ss.; Guasti, La cupola di S. Maria del Fiore, passim.

Bei S. Lorenzo genügten seine Aufsicht und seine Zeichnungen; dagegen machte er Modelle für die Capp. de' Pazzi, für S. Spirito (welche Kirche 25 Jahre nach seinem Tode ohne das mahnende Modell vielleicht kaum wäre begonnen worden), für das Polygon bei den Angeli, für den Palast des Cosimo Medici (welches er selbst in Stücke schlug, als Cosimo aus Furcht vor dem Bürgerneid von dem Bau abstand); endlich grosse Entwürfe in Thon und Holz für Festungsbauten. Manetti, vita di Brunell., p. 41, 46 ss., 57; Vasari, II, p. 366 ss., 371 s. (Le M. III, p. 224, 225, 229), v. di Brunell. Für die Halle bei den Innocenti machte er laut Manetti (p. 42) kein Modell, nur eine genaue Zeichnung mit Massangaben; dasjenige, welches Vasari sah, mochte die Arbeit eines Spätern sein.



Fig. 68. Dom-Modell zu Pavia. (L.)

Seine Modelle gaben alles Wesentliche, aber keine Zierformen an, „damit ihm Unberufene dieselben nicht vorweg nähmen", eher wohl um nicht durch die Niedlichkeit, die man solchen Arbeiten geben kann, die Augen zu bestechen.

So dachte wenigstens Alberti (arte edificatoria L. II, opere volgari IV, p. 261), welcher Jedermann vor Modellen warnt, welche mit Malerei, Flittergold und andern Zierlichkeiten aufgeputzt seien, eine Sache eitler, ehrgeiziger Ignoranten, welche auf andere Ignoranten rechneten; nur modelli nudi e semplici gäben den Beweis von dem Genius des Erfinders. Auch bei blossen Zeichnungen verbittet er sich alles Malen und sogar das Schattiren, indem sich der Architect durch den Grundplan auszuweisen habe.

Wenn hiemit Unwürdige abgewiesen werden sollten, so gab es doch auch solche Decoratoren, welche grosse, wenigstens geachtete Baumeister wurden und dann ihre Modellfertigkeit nach Kräften anwandten.

Giuliano da Sangallo's Modelle für die Villa Poggio a Cajano, für ein Pracht-

schloss des Kronprinzen von Neapel, für einen Palast des Lodovico Moro, für den Anbau an S. Pietro in vincoli zu Rom und für einen Palast in Savona; letzteres in reich ornamentirter Ausarbeitung musste er in Person nach Lyon zu Carl VIII. bringen, dem es der Besteller (Cardinal Giuliano della Rovere, später Julius II.) geschenkt hatte; auch nach Neapel und Mailand hatte er jene Modelle selber begleitet. — Antonio da Sangallo's d. ä. Modelle für die Madonnenkirche in Cortona (nicht ausgeführt) und in Montepulciano. Vasari IV, p. 288 s. (Le M. VII, p. 209 ss.), v. di Giuliano da Sangallo.

Filarete musste, als er für den Umbau der Cathedrale von Bergamo 1457 Pläne entworfen, auch noch ein Holzmodell anfertigen, bevor ihm die Ausführung des Baues übertragen wurde; v. Oettingen, Antonio Averlino, S. 34, und die dort verzeichneten Documente.

Vecchietta nahm 1460 ein hölzernes Modell für die Loggia del Papa von Siena nach Rom mit, erhielt aber die Bestellung nicht; Milanesi II, p. 308.

Francione, „lignarius“, Architect und Lehrer des Baccio Pontelli, lieferte beim Concurs von 1491 für eine neue Domfassade in Florenz (§ 70), wo alle 45 andern nur Zeichnungen brachten, ein Modell; ebenso für die Kuppel der Sacristei bei S. Spirito 1493, welche jedoch einfiel, als man die Baustützen wegnahm; Gaye, carteggio I, p. 276; Vasari IV, p. 447, Nota 3 (Le M. VIII, p. 121, Nota), v. di Cronaca. — Ein Kirchenmodell Pontelli's, Vasari II, p. 653 (Le M. IV, p. 136), v. di Paolo Romano.

Für die Domkuppel in Mailand (§ 23) lieferten um 1490 viele Meister Modelle ein, Milanesi II, p. 430, und auch Francesco di Giorgio wird kaum ohne ein solches aufgetreten sein. Er hatte bereits 1484 bei der Madonnenkirche zu Cortona mit einem Modell gesiegt; Lettere sanesi III, p. 88.

Im Dom von Pavia das wohl erhaltene und restaurierte grosse hölzerne Modell dieser Kirche, wahrscheinlich von Cristoforo Rocchi 1486 (Fig. 66).

Ueber ein Holzmodell Bramante's für das Kloster S. Ambrogio in Mailand vgl. v. Geymüller, Die urspr. Entwürfe für St. Peter, S. 54.

## § 60.

### Die Modelle der Hochrenaissance.

Im XVI. Jahrhundert scheint sich das Modelliren mehr auf grosse und complicirte Bauten, auf wichtige Neuerungen und Concurse beschränkt zu haben, indem für die gewöhnlichen Durchschnittsformen der Renaissance jetzt schon die Zeichnungen genügten. Festungsbauten wurden, wie gesagt, immer modellirt.

Julius II., der Sage nach umdrängt von Holzarbeitern mit lauter Modellen für St. Peter, die wie Scheunen anzusehen waren, antwortet lachend: Wir habend nit mehr dann ein Kirchen zu bawen, darzu ist Uns ein Model genugsam, ein sollichen habend wir zum volkomnesten, was wolt ihr dann mit disen ewern Hüttlen machen? (So die alte Uebersetzung von Bernardini Ochini Apologen, Buch I, Apol. 23; das italienische Original ist kaum mehr aufzufinden.)

Auf das unvollendete Modell für St. Peter, welches Bramante hinterliess, folgten diejenigen des Rafael, Peruzzi, Ant. da Sangallo d. j. und Michelangelo; Vasari V, p. 467 ss. (Le M. X, p. 17 ss.), v. di Ant. Sangallo; VII, p. 218, 249 (Le M. XII, p. 227, 252), v. di Michelangelo.

Bramante hatte auch für den vaticanischen Hauptbau ein „wunderbares“ Modell geliefert; Vasari IV, p. 158 (Le M. VII, p. 133), v. di Bramante; Panvinio l. c. (§ 8) p. 365 s. — Rafael's hölzernes Modell für den Hof der Loggien; Vasari IV, p. 362 (Le M. VIII, p. 41), v. di Raffaello.

Vitoni's Holzmodell für die Kirche dell' Umiltà, womit er die Pistojesen hinriss (1509); Vasari IV, p. 165 (Le M. VII, p. 139), v. di Bramante.

Unter Leo X. concurrirten die Künstler für die Fassaden des Domes und der Kirche S. Lorenzo in Florenz mit Modellen und Zeichnungen; Vasari VII, p. 188 (Le M. XII, p. 201), v. di Michelangelo; VII, p. 495 s (Le. M. XIII, p. 77 s.), v. di Jacopo Sansovino.

Michelangelo's beständiges Modelliren § 50. Das Modell des reichsten seiner fünf Entwürfe für S. Giovanni de' Fiorentini in Rom binnen zehn Tagen von Tib. Calcagni unter Aufsicht des 85jährigen Meisters in Thon modellirt; verloren sammt der Holzcopie danach und den übrigen Entwürfen; Vasari VII, p. 263 (Le M. XII, p. 265), v. di Michelangelo.

Sein Modell der Treppe für die Laurenziana 1559 kam „in einem Schächtelchen“ von Rom nach Florenz; Gaye, carteggio III, p. 12.

Vasari musste ein hölzernes Modell seiner Umbauten am Signorenpalast auf Befehl des präcisen Cosimo I. nach Rom mit sich nehmen, damit Michelangelo darüber urtheilen konnte; Vasari VII, p. 698 s. (Le M. I, p. 44), sein eigenes Leben; II, p. 439 (Le M. III, p. 277), v. di Michelozzo; VII, p. 260 (Le M. XII, p. 261), v. di Michelangelo.

Die Festungsmodelle des Sanmicheli; Vasari VI, p. 361 (Le M. XI, p. 128), v. di Sanmicheli.

Das grosse Korkmodell von ganz Florenz, vielleicht das frühste in seiner Art; Varchi, stor. fior. III, p. 56 ss.; Vasari VI, p. 62 (Le M. X, p. 249), v. di Tribolo.

---

## IX. Kapitel.

# Die Composition der Kirchen.

### § 61.

### Mangel eines besondern kirchlichen Formensystems.

Die Renaissance konnte keinen eigenen organischen und auch keinen eigenen sacralen Styl ausbilden im Sinne des griechischen Tempelstyls und des nordisch-gothischen Kirchenstyls. Sie wendet im Kirchenbau die antiken Formen und Anlagen an aus Bewunderung, weil sie dieselben für das Vollkommenste hält, braucht sie dann aber ohne Bedenken auch im Profanbau.

Die Schöpfung eines organischen Styles hängt von hoher Anlage und hohem Glück ab, namentlich von einem bestimmten Grade unbefangener Naivetät und frischer Naturnähe, und es hat seine Gründe, dass das Phänomen nur zweimal in der Kunstgeschichte vorgekommen ist.

Einen blossen sacralen Baustyl aber haben auch die rohern Urvölker, und es ist ein Aberglaube, dass ein solcher einem Volke oder einer Culturepoche grössere Ehre bringe als ein abgeleiteter Styl, welcher ja im Dienst einer nicht minder starken religiösen Absicht stehen und in entlehnten Einzelformen eigene und neue Gesammtgedanken ausdrücken kann. So hatte die altchristliche Baukunst nicht bloss die Einzelformen, sondern sogar die Baustücke von profanen wie von heiligen Römerbauten entlehnt und damit ihr grosses Neues geschaffen.

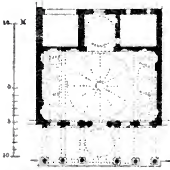


Fig. 67. Capp. Pazzi zu Florenz. Grundriss. (Nach Paulus.)

Nun hat aber der abgeleitete Styl seine eigenen und grossen Aufgaben, welche ein organischer Styl gar nicht würde innerhalb seiner Gesetze lösen können.

Er hat zunächst als Raumstyl (§ 30, 32) ein Recht auf die Formen der vor ihm dagewesenen organischen u. a. Style und soll sie nach seinem innern Bedürfniss aufbrauchen, wobei ihn sein Genius führen wird. Er kann vielleicht einzelne dieser Formen noch für specifisch sacral halten, und auch die Renaissance hat einige Fenster- und Thürformen anfangs wirklich dafür angesehen, bis der Palastbau dem Kirchenbau diese Formen und sogar (mit Palladio) den Frontgiebel abnahm. Character und Bestimmung des Baues sind hier nur in der Gesammtform ausgedrückt; das Detail ist dem Heiligen und dem Profanen gemeinsam.

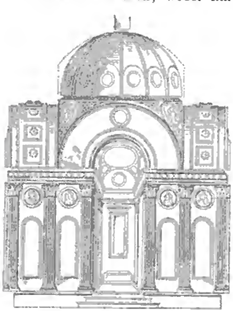


Fig. 68. Capp. Pazzi zu Florenz. Längenschnitt. (Nohl.)

Sehr bedenklich aber ist es, sich auf die geringere Religiosität des damaligen Italiens im Vergleich mit der gothischen Blüthezeit des Nordens zu berufen, ganz als ob man Religiosität und kirchliche Rechtgläubigkeit unserer nordischen Baumeister des XIII. und XIV. Jahrhunderts genau messen könnte. Auf der andern Seite haben auch die sehr frommen Italiener der Renaissance nicht heiliger gebaut als ihre Zeit- und Kunstgenossen.

Im Süden ist das Grosse und Schöne von selber heilig. Jeder mag entscheiden, ob dabei der Begriff des Heiligen niedrig oder der der Kunst hoch genommen sei. (Vgl. das Wort Michelangelo's in der Relation des Francesco d'Olanda 1549, bei Raczynski, les arts en Portugal, p. 14: „Die wahre Malerei ist edel und fromm von selbst, denn schon das Ringen nach der Vollkommenheit erhebt die Seele zur Andacht, indem es sich Gott nähert und vereinigt“ — im Sinne des Sprechenden gewiss für die Kunst überhaupt geltend.)

Wenn dann irgend etwas die religiöse Unsicherheit unserer Zeit beweist, so ist es die ungemeine Empfindlichkeit gegen angeblich nicht heilige Formen.

## § 62.

### Wesen des Centralbaues.

Wohl aber hat die Renaissance die höchste, allem Gothischen wesentlich überlegene kirchliche Bauform, den Centralbau, bis nahe an die absolute Vollendung ausgebildet und einer künftigen Religiosität zum Vermächtniss hinterlassen.

Der Centralbau ist das letzte im Reich der absoluten Bauformen wie der griechische Tempel das erste. Seine Möglichkeiten sind noch lange nicht erschöpft; es mag Zwischenperioden geben wie unser XIX. Jahrhundert, welches das Pensum des XIII. noch einmal aufsagen muss — immer von Neuem wird jene grosse Aufgabe auftauchen, wobei die Versuche der Renaissance als unentbehrliche Vorstufen glänzend in ihr Recht eintreten werden.

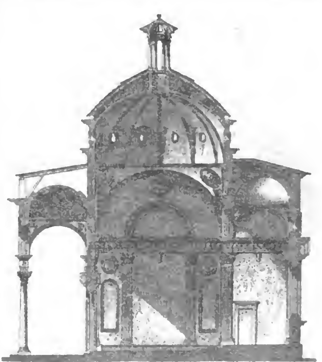


Fig. 69. Capp. Pazzi zu Florenz. Querschnitt. (Nach Paulus.)

Im Norden schuf die spätromanische Phantasie in denselben Jahren (bald nach 1200) das Zehneck von St. Gereon zu Köln und das Idealbild des Graltempels und bald folgte der fast einzige grossartige gothische Versuch, die Liebfrauenkirche zu Trier. — Ein reines, mächtig grosses Achteck mit Sterngewölbe, die Karlshofer Kirche zu Prag, s. bei Lübke, Gesch. d. Architectur, VI. Aufl., II, S. 141.

Für Italien ist wichtig die Bewunderung und der mythische Ruhm, welche das Pantheon genoss (s. die Mirabilia Romae in den verschiedenen Redactionen) und noch mehr die hohe Stellung, welche man S. Lorenzo in Mailand anwies. Benzo von Alba im XI. Jahrh. sagt (ad Heinr. IV, ap. Pertz XIII, p. 680) von dem im Verfall begriffenen Urbau: numquid est in toto mundo aula tam mirabilis? — Arnulf von Mailand (gesta archiepp. Med. III, 24, ap. Pertz X) bei Anlass des grossen Brandes: templum cui nullum in mundo simile. — Fazio degli Uberti um 1360 (Dittamondo, L. III, c. 4) glaubt sich in dem „grossen und schönen Bau" nach Rom versetzt. Auch der wahrste Beweis der Bewunderung, die Nachahmung, fehlt nicht (§ 16). Der Eindruck beruhte auf der geistvollen und imposanten Anordnung des obern und untern Umganges um den Kuppelraum. (S. Lorenzo,

zwischen 1573 und 1591 umfassend restaurirt, erscheint uns, trotz entgegenstehender, vor Allem von Hübsch nicht ohne Willkür verfochtener Ansicht, im Grundriss durchaus ausserkirchlichen Ursprungs, ein ursprünglicher Palast- oder Thermensaal aus dem Beginn oder vielleicht der zweiten Hälfte des vierten Jahrhunderts; vgl. neuerdings vor Allem die Untersuchungen Dehio's und von Bezold's, Kirchliche Baukunst des Abendlandes, S. 49—57.)

Die Baptisterien, zum Theil mit Umgängen, hielten die Uebung des Central-

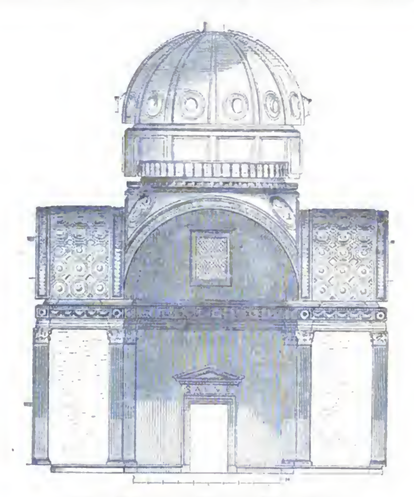


Fig. 70. Madonna delle Carceri zu Prato. (J. Stadler.)

baues wach. Vgl. den „alten Dom“ zu Brescia. Erst das Gothische gab dem Langbau wieder das Uebergewicht.

Im Centralbau herrscht der Mittelraum, womöglich in Gestalt einer hohen Kuppel, gleichmässig über alles Uebrige, mögen es vier gleiche Kreuzarme oder ein Kranz von Capellen oder von Umgängen sein. Er soll innen schön über dem lichten Unterbau schweben, aussen mächtig darüber ragen.

Bei der Anordnung von vier gleichen Kreuzarmen, welche mit der Zeit die vorherrschende wurde, fiel auch jedes Bedenken weg in Betreff des Hochaltars,

dem man auf diese Weise einen verschliessbaren, besonders geweihten Raum ersten Ranges, den hintern Kreuzarm geben konnte. In der Mitte des Baues wollte man ihn nämlich niemals anbringen, und eine Stelle innerhalb eines blossen Umganges von Hallen u. dgl. war nicht ehrenvoll genug. Bei achteckigen Kirchen widmete man ihm daher einen besondern Ausbau, opferte aber die Einheit des Planes, die man beim griechischen Kreuz retten konnte.

Mit dem Centralbau ist das Wölben wesentlich und unvermeidlich verbunden.

Alle runden und polygonen Räume verlangen einen obern Abschluss, der ihrem Grundplan analog ist. Die oft überaus zusammengesetzten Centralbauten enthalten bisweilen alle möglichen echten und gemischten Wölbungsarten, welche in der Hauptkuppel gleichsam ihre Herrin finden. Doch erhält diese erst spät den hohen lichtbringenden Cylinder und im Aeussern die Calottenform.

Diese Bauweise in ihrer Vollkommenheit verwirklicht alle Ideale der Renaissance: absolute Einheit und Symmetrie, vollendet schöne Gliederung und Steigerung des Raumes, harmonische Durchbildung im Innern und Aeussern ohne müssige Fassaden und die herrlichste Anordnung des Lichtes.

Wir nehmen bei unserer Betrachtung auch solche Bauten mit, welche zwar den Chorbau einer Langkirche bilden, aber offenbar eher im Sinne von Centralanlagen und mit dem Wunsche danach componirt sind. Letztere waren und blieben die höchste Angelegenheit dieser grossen Bauepoche, welche alle ihre Kräfte dafür aufwandte, sobald sie irgend durfte. Ihre schwachen Seiten beginnen erst da, wo ihr dies hohe Ziel aus äusseren Gründen versagt wird.

## § 63.

### Die frühsten Centralbauten der Renaissance.

Die Phantasie des XV. Jahrhunderts war schon mit Rund- und Polygonbauten erfüllt, als Brunellesco an zwei nur untergeordneten Kirchen den Centralbau in ganz neuer Gestalt zur Erscheinung brachte.

Bauten dieser Art auf Hintergründen der Altargemälde und Reliefs; Vasari II, p. 241 (Le M. III, p. 117), v. di Ghiberti; II, p. 676 (Le M. IV, p. 147), v. di Castagno. Dann besonders in peruginischen Bildern, in Intarsien an Chorstühlen (§ 151) etc.

Oft wiederkehrend zumal ein achteckiger Kuppelbau, einfache Reminiscenz der schlichteren Baptisterien des Mittelalters.

Ein solcher wirklich im XV. Jahrhundert ausgeführt: S. Giacomo in Vicovaro oberhalb Tivoli, mit dem bekannten, noch überwiegend gothischen Prachtportal. (Vgl. Vasari II, p. 385, n. 4 u. 5 (Le M. III, p. 241 u. Nota), vita di Brunellesco.)

. Dann die neuen Motive: Brunellesco's nur angefangenes Polygon bei den Angeli[1]) in Florenz, § 9. Manetti, vita di Brunell. p. 46; Vasari II, p. 372

[1]) Die Notiz über die Gründung des Baues auf S. 12 (§ 9) ist dahin zu berichtigen, dass Filippo Scolari nur zum Testamentsvollstrecker von seinem Bruder Matteo und seinem

(Le M. III, p. 229 s., 242), v. di Brunellesco. — Eine flüchtige Skizze des Durchschnitts in Giuliano da Sangallo's Skizzenbuch auf der Biblioteca Barberini in Rom; Vasari besass Brunellesco's Originalskizzen; — über eine von d'Agincourt, Archit. T. 50, entstellt wiedergegebene Zeichnung aus dem Besitze des Klosters selbst (später beim Marchese G. Pucci) s. Vasari, a. a. O. p. 372, n. 6. — Es ist ein achtseitiger Kuppelraum mit ebensovielen hochgeöffneten Capellen, wovon 6 der Verehrung der 12 Apostel geweiht sein sollten; reines Oberlicht durch 8 Fenster; in den Mauerdicken die ersten Nischen der modernen Baukunst, gewiss

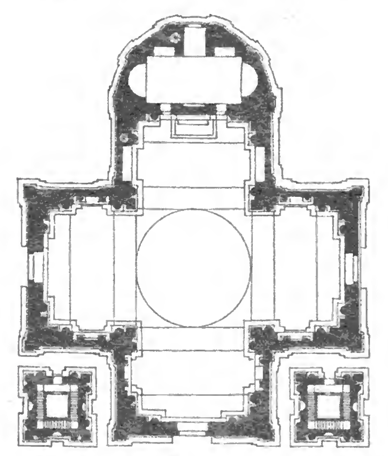


Fig. 71. Madonna di S. Biagio zu Montepulciano. Grundriss. (Nach Laspeyres.)

nicht bloss zur Stoffersparniss, sondern damit das Princip des Kuppelbaues auch im Einzelraum ausklinge. — In der Sacristei von S. Lorenzo bildete Brunellesco als Erster segmentförmige Nischen; später folgte ihm hierin u. A. Bramante, in S. Maria presso S. Satiro zu Mailand, im Chor von S. Maria del Popolo zu Rom und in mehreren Entwürfen für St. Peter; vgl. bei v. Geymüller.

Wirklich ausgeführt: die Cappella de' Pazzi im ersten Klosterhof bei S. Croce

Vetter Andrea, dem Bischof von Wardein in Ungarn, eingesetzt war, um die Ausführung zweier Klosterbauten zu übernehmen. Nach seinem Tode einigte man sich 1434 dahin, dass statt jener zwei Klöster das Oratorium bei dem Kloster degli Angeli gebaut werde; Arch. stor. it. IV, p. 208 ss.

(1429 oder 1430 begonnen), wo eine leichte niedrige Kuppel auf zwei Seitenbogen ruht. (Fig. 67—69.) Die Vorhalle vgl. § 35.

Alberti fördert die wahre Aufgabe einer über lichtem Unterbau schwebenden Kuppel nicht; seine zwei Kuppeln, wesentlich als Denkmäler eines Gewaltherrschers und eines Condottiere entworfen, sollten in römischer Weise auf heruntergehenden Stockmauern ruhen.

Die für S. Francesco in Rimini (1447), den Bau des Sigismondo Malatesta (§ 6), ist nur aus einer Denkmünze (bei D'Agincourt, T. 51) und aus der Lettera sulla



Fig. 72. Madonna di S. Biagio zu Montepulciano. Aufriss. (Nach Laspeyres.)

cupola (opere volgari, Tom. IV) bekannt, aber nicht ausgeführt. A. musste einen Vorderbau und zwar einen gothischen mit Capellen beibehalten und neu decoriren; auf diesen wäre eine Kuppel von den Proportionen des Pantheon oder der Thermenrundsäle gefolgt; umsonst stellte A.'s Bauführer Manetti die Theorie auf, eine Kuppel sollte doppelt so hoch als breit sein.

Der Kuppelbau an der Annunziata zu Florenz, gestiftet 1451 von dem Feldherrn des Staates, Lodovico Gonzaga von Mantua, welcher darin Beute, Waffen und Fahnen seiner Kriegszüge anbringen wollte; eine Nische oder Capelle sollte wahrscheinlich sein Grab enthalten. Es ist eine Nachbildung des Thermenraumes

der „Minerva medica“ zu Rom, rings oben mit Fenstern, unten mit Nischen, gegen die Kirche mit einem grossen Bogen geöffnet, aussen Rohbau, innen modernisirt. Vasari II, p. 544, Nota (Le M. IV, p. 59, Nota), v. di Alberti, und Gaye, carteggio I, p. 225 ss. Der von Wunderlichkeiten nicht freie Bau erregte schon während der Ausführung heftigen Widerspruch; vgl. Braghirolli im Repertor. für Kunstw. II, S. 59 ff. Im Nachlass Manetti's, welcher auch hier Bauführer war, kommt das Modell eines „Rundtempels“ vor, Gaye, l. c. I, p. 171, ohne Zweifel von einem dieser beiden Bauten. — Auch im Lehrbuch de re aedificatoria L. VII, c. 10. vgl. 15, übergeht Alberti den wahren Centralbau; höchstens dass er von runden Basiliken, d. h. Bauten wie S. Stefano rotondo redet. Er vermischt absichtlich christliche und heidnische Rundbauten und gibt die Proportionen der Höhe zum Durchmesser nach seinen Vermessungen an.

Auch das griechische Kreuz wurde von Alberti einem Kirchenbau zu Grunde gelegt: S. Sebastiano in Mantua, 1460 begonnen, unvollendet.

## § 64.

### Spätere Centralbauten des XV. Jahrhunderts.

In der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts kommen Versuche, Nachrichten und Idealpläne, doch auch bedeutende noch vorhandene Lösungen des Problems vor.

Bei Polifilo (§ 32) der Durchschnitt eines runden, innen auf einem Kreis von Pfeilern mit vortretenden Säulen ruhenden Kuppelbaues mit Umgang; aussen Pfeiler mit Halbsäulen und von diesen gegen die Kuppel hinauf reiche Strebebögen. S. oben S. 45, Fig. 3. — Eine zweite Beschreibung gilt einer Ruine in der Art der Minerva medica.

Was ist aus der berühmten Rotunde Mantegna's geworden? Vasari III, p. 452 (Le M. V, p. 231), im Commentar zur v. di Mantegna.

Auf Bildern Mantegna's öfter ein Rundbau, mit Pilasterbekleidung und eingezogenen oberen Stockwerken; so in der Camera degli sposi im Castello di Corte zu Mantua (als Oberbau einer Art Mausoleum) und im Triumphzug des Cäsar.

Francesco di Giorgio in seinem Tractat (§ 31), Lettere sanesi III, p. 117: „Es gibt drei Hauptgestalten der Kirchen, auf welche man die unzählig vielen vorhandenen zurückführen kann: Die vollkommenste ist die runde, die zweite ist die viereckige oder mit einzelnen Fassaden, die dritte ist aus beiden zusammengesetzt.“ Jedenfalls gilt der Centralbau auch hier als das Höchste.

Höchst eigenartig im XV. Jahrhundert: Filarete's Entwurf einer Centralkirche mit octogonem, ungleichseitigem Mittelraum und vier oblongen sowie vier polygonen, diagonal um das Centrum gruppierten Nebenräumen; dazu vier schlanke Thürme am Mittelraum; vgl. die Grundrissskizze, reproduciert von Dohme, im Jahrb. der preuss. Kunstsamml., III, S. 121.

Das ältere Brüderpaar Sangallo reicht in der Form des griechischen Kreuzes bei kleinerem Massstabe bereits nahe an die Vollkommenheit.

Madonna delle carceri zu Prato (Fig. 70), 1485 begonnen, 1491 vollendet, von Giuliano; über den kurzen Kreuzarmen mit geraden Abschlüssen schwebt auf

niedrigem Cylinder die leichte Kuppel mit 12 kleinen Rundfenstern; höchster Zauber des Raumes und edelgemässigte Decoration.

Madonna di San Biagio zu Montepulciano (Fig. 71—72), 1518 erbaut von Antonio, ein ähnlicher Grundplan, aber stark in die Höhe getrieben und mit der derben Plastik des XVI. Jahrhunderts. Vgl. § 79.

Ein schöner Centralbau über griechischem Kreuz in Siena: Kirche der Innocenti, angeblich 1507 von Girolamo di Domenico Ponsi; die Kreuzarme apsidal erweitert und mit Kreuzgewölben bedeckt, über der Vierung eine fensterlose, ummantelte Kuppel.

Fig. 73. Madonna dell' Umiltà zu Pistoja.

Auch die den Baptisterien nachgebildete Form des Octogons, welche bei den Centralbauten der Lombardei so stark bevorzugt wurde (vgl. § 65), hat gegen Ende des XV. Jahrhunderts in Toscana Eingang gefunden.

Beispiele: Sacristei von S. Spirito in Florenz und Madonna dell' Umiltà in Pistoja.

Wenn, wie neuerlich ohne urkundliche Beweise behauptet wird (Vasari-Milanesi IV, p. 274, Nota), wirklich Giuliano da Sangallo 1489 im Auftrage des

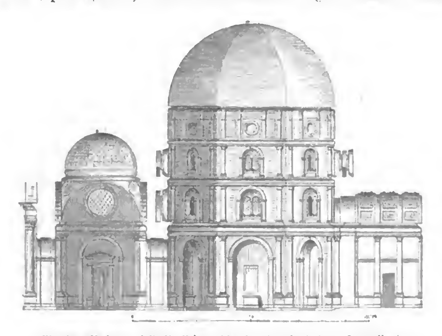
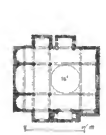


Fig. 74. Madonna dell' Umiltà zu Pistoja. Durchschnitt. (J. Stadler.)

Lorenzo de' Medici das Modell zur genannten Sacristei entworfen hat, so wäre es nicht unmöglich, dass er zur Aufnahme der bis dahin in Florenz bei Sacristeien (vgl. diejenigen an S. Lorenzo, S. Marco, S. Felicità) und auch bei Capellen (vgl. Capp. Pazzi, Medici an S. Croce, die des A. Pollajuolo an S. Miniato etc.) nicht üblichen octogonen Form inspirirt worden sei durch den Anblick der im

Entstehen begriffenen lombardischen Octogonbauten (Sacristei von S. Satiro in Mailand, Incoronata zu Lodi), falls seine Reise nach Mailand, wohin er im Auftrage des Lorenzo de' Medici ein Palastmodell überbrachte, 1489 oder früher fiel. Andererseits mag ihm leicht selbständig durch das florentiner Baptisterium der Gedanke an eine achtseitige Grundform gekommen sein, wie ja auch die zwischen Pilastern leer bleibenden Ecken, die Kuppelbildung mit Lünetten, der Anschluss der kleinen Capelle mit kuppelichtem Gewölbe gerade auf florentiner Vorbilder (Baptisterium, Brunellesco's Angeli und Capp. Pazzi etc.) hinweisen. — Näheres über den 1496 durch Cronaca vollendeten Bau vgl. in der Publikation von Mayreder und Holtzinger, in der Allgem. Bauzeitung 1885. — Vgl. Fig. 144 u. 145 in § 80.

Unter dem Einfluss dieser Sacristei, und nicht unter demjenigen Bramante'scher Ideen, entstand Ventura Vitoni's Madonna dell' Umiltà zu Pistoja (Fig. 73—74). Vorhalle und Chor waren seit 1494 im Bau, mit dem etwas befangenen Mittelbau wurde 1509 begonnen; (die Kuppel, der man die Unlust ansieht, später von Vasari ausgebaut.) Die Vorhalle mit ihrem unvergleichlichen Innern erinnert an diejenige



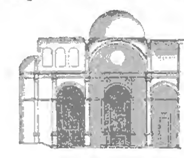


Fig. 75 und 76. S. Giovanni Crisostomo in Venedig.

der Capp. Pazzi. Im Octogon die oben gerügte Bildung der Ecken.

Auf alle Weise misslungen: das Octogon in S. Maria della Pace zu Rom, von einem unbekannten Meister.

Venedig hilft wenigstens die Erinnerung an den lichtbringenden Cylinder und an die Calottenform der Kuppel wach halten, bis sich die grosse Baubewegung dieses byzantinischen Elementes bemächtigt.

Es sind die vielen kleinen Kirchen quadratischer Anlage mit einer Kuppel über den vier Mittelpfeilern gemeint, deren Haupttypus (Fig. 75 und 76) S. Giovanni Crisostomo ist (1483, von Tullio Lombardo). Für die constructiven Fragen eines grossen centralen Hochbaues war hier nichts zu lernen und für die formalen nicht viel, aber das einzige Vermächtniss des Byzantinismus an die Renaissance, welches über Venedig kommt, ist an sich höchst wichtig.

Von einem der betreffenden venez. Baumeister (Pietro Lombardo? oder Scarpagnino?) rührt auch das tolle Prachtstück S. Maria de' Miracoli zu Brescia her (Fig. 77—79), welches man scherzweise einen Centrifugalbau nennen könnte, indem die Kuppeln (zwei unter sich ungleiche grössere und zwei kleinere) der Mitte des Baues förmlich ausweichen.

Im Geiste der byzantinischen Vorbilder schuf Baccio Pontelli 1492 die tetrastyle Anlage der S. Maria Maggiore zu Orciano bei Sinigaglia (Laspeyres, Die Kirchen der Renaissance in Mittelitalien, Fig. 150—152).

## § 65.

### Bramante und seine ersten Centralbauten.

Für Bramante wird der Centralbau schon in seiner frühern Zeit die wesentlichste Lebensaufgabe. Er hatte das erhabene Glück, die höchste Bauidee seiner Zeit zuerst (in Oberitalien) in reichen und heiteren Formen und später in majestätischer Würde und Grösse zu verwirklichen.[1])

Während seiner Mailänder Zeit war Bramante die volle Ausführung nur bei zwei Centralbauten vergönnt, der Sacristei von S. Maria presso S. Satiro und dem Chorbau von S. Maria delle Grazie; zu anderen aber hat er der Tradition nach (die ihn zu einem Gattungsbegriff macht) seine neuen Ideen hergeliehen (Incoronata zu Lodi, Canepanova zu Pavia, S. Maria zu Busto Arsizio u. a.).[2])

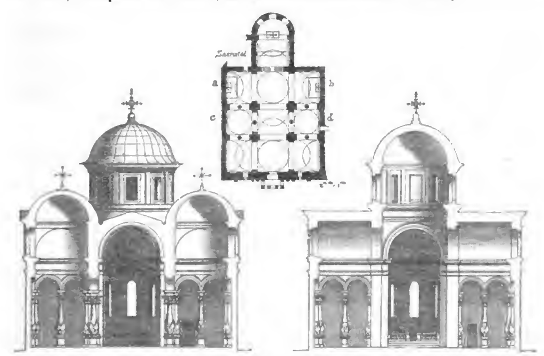



Fig. 77—79. S. Maria de' Miracoli zu Brescia. (Nach Herdtle.)

Die Anregung kam Bramante beim Chor von S. Maria delle Grazie mit seinem Quadrat und halbrund geschlossenen Kreuzarmen (die zum Theil des Strassenzuges wegen kurz gehalten werden mussten) durch Bauten wie S. Fedele in Como und dessen Abkömmlinge, bei S. Satiro durch die Baptisterien des Mittelalters (Novara, Cremona und ähnliche).

Der Chor von S. Maria delle Grazie ist aussen von originell schönem Aufbau und reicher Ausführung (§ 46), innen von hohem Zauber des Raumes. Nur der

[1]) Detaillirte Aufnahmen der meisten hier genannten Bauten bei H. Strack, Central- und Kuppelkirchen der Renaissance in Italien. Berlin 1882 (aus der Zeitschrift für Bauwesen 1877 ff.).

[2]) Das kleine schlichte Octogon der Madonna del riscatto vor Urbania am Metaurus (1464) ist nicht als Werk Bramante's bezeugt.

Unterbau wurde noch unter Bramante's Leitung 1492—99 ausgeführt; die obere Hälfte ist ihm von Nachfolgern in Einzelheiten und in den Verhältnissen verdorben.

Die Sacristei von S. Satiro und die anderen Octogonbauten jener Zeit im Mailändischen, im Unterbau theilweise zum Quadrat ergänzt, zeigen eine Reihe gemeinsamer Characteristica: die ausgesparten, gern abwechselnd halbkreisförmigen und rechtwinkeligen Nischen; einen obern Umgang, der sich in Arcaden nach dem Innern öffnet (vgl. unter den mittelalterlichen Baptisterien z. B. S. Giovanni zu Florenz, Fig. 2, S. 25; an Stelle dieses Umganges bisweilen eine Reihe kleiner Nischen zur Aufnahme von Statuen; die polygone Kuppel (das Klostergewölbe), später die Halbkugel, im Aeussern meist roh, mit Zeltdach: — lauter Reminiscenzen an die älteren Taufkirchen. Auf eine alte Zeit (S. Lorenzo in Mailand, vgl. § 62) weisen endlich auch die Thürme hin: zu vieren in Tabernakelgestalt schon bei Michelozzo's Capelle an S. Eustorgio; dann an der Canepanova (vgl. auch § 64 über Filarete's Entwurf); oder zu zweien: Incoronata zu Lodi.

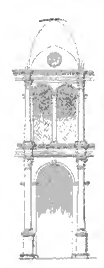


Fig. 80. Canepanova zu Pavia. (L.)

Ueber S. Satiro vgl. Näheres im § 80.

Incoronata zu Lodi, 1488 angeblich nach Bramante's Plänen von Giovanni Battagio, fortgeführt von Dolcebuono; Achteck mit eigenthümlich schräg vertieften Nischen und oberm Umgang, prächtig decorirt, Chor und Vorhalle als besondere Anbauten.

Die Kirche Canepanova zu Pavia (Fig. 80 und 81), fast dasselbe Motiv, veredelt und gereinigt; angeblich seit 1492 nach Bramante's Entwurf.

S. Maria in Piazza zu Busto Arsizio unweit Mailand, Octogon mit Kuppel, aussen im Erdgeschoss zum Quadrat gestaltet, während im Innern Nischen in die vier Ecken hinaustreten; 1517 nach Bramante's Plänen von Lonati.

Fig. 81. Canepanova zu Pavia. (L.)

Dieselbe Form grösser und entwickelter: S. Magno in Legnano.

Die genannten Bauten zum Theil klein und versteckt; wo das Aeussere ausgebildet ist: ein Zeltdach über einer offenen polygonen Halle, aus welcher durch Rundfenster Licht in die Kuppel dringt.

Diese polygone Halle mit Zeltdach wurde dann auch auf Kuppeln von Langkirchen angewandt, z. B. an S. Maria presso S. Celso, von Dolcebuono (§ 77), und an der Kirche von Saronno, einem in seinen älteren Theilen werthvollen Bau, zum Theil aus Backstein.

An der Kuppel der Certosa bei Pavia (von Borgognone?) eine Abstufung von drei Galerien. — Dagegen nirgends eine Calotte.

Gleichzeitig mit Bramante (1489) der Beginn von S. Maria della Croce bei Crema, innen achteckig, aussen rund mit Ausbauten in sehr wirksamen Backsteinformen, von Giov. Batt. Battagio (Fig. 33, S. 77).

Hübsche achteckige Capelle (zu Ehren des Cristo risorto) neben dem Portal von S. Luca zu Cremona, innen zweistöckig, aussen dreistöckig, indem die oberste

äussere Fensterreihe dem Gewölbe entspricht. Fast ganz Backstein, in strengen Formen. Datirt 1503.

Der schöne Polygontempel auf Rafaels Sposalizio (1504) ist hier wenigstens zu erwähnen.

## § 66.

### Bramante und St. Peter in Rom.

Mit dem Wechsel des Jahrhunderts offenbarte Bramante in Rom nicht nur eine Wandlung seines Styles (§ 27, 49), sondern er that auch in der Anlage seiner Kirchen die grossen Schritte, deren Folgen sich bis in die späteste Zukunft der Kunst erstrecken werden. Vom Achteck geht er über zu der Kuppel mit Cylinder, über griechischem Kreuz mit halbrunden Abschlüssen.

Beim Achteck mit Nischen und Umgängen geräth die Kuppel bald sehr breit und ist dabei unmöglich hoch in die Luft zu bringen. Schon die Kuppel delle Grazie zu Mailand ruht thatsächlich auf 4 Bogen.

Der Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom (§ 53) sammt der (nicht ausgeführten, aber bei d'Agincourt a. a. O. nach Serlio, L. III abgebildeten) Hofhalle (Fig. 82), Alles in Rundformen; die Mauermasse durchgängig mit Nischen belebt, deren Einschneiden in die grössern cylindrischen Wandflächen dem B. gar keine Sorge machte. Den Aufriss s. Fig. 40, S. 89.

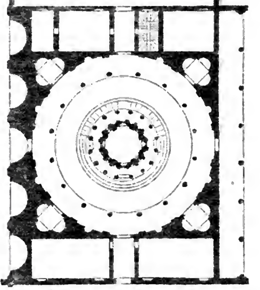


Fig. 82. Tempietto bei S. Pietro in Montorio zu Rom.

Der Bau von S. Peter (§ 8). Neuere Literatur:

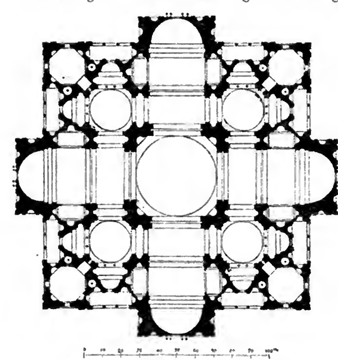
Grosse Publication von H. v. Geymüller: Die ursprünglichen Entwürfe für St. Peter in Rom, Wien und Paris, 1875 bis 1880. — C. A. Jovanovits: Forschungen über den Bau der St. Peterskirche zu Rom. Wien 1877. — Mehrere Aufsätze von R. Redtenbacher. — Ueber Michelangelo's Antheil u. a. Garnier, in dem Jubiläumsheft der Gazette des beaux arts 1874.

Bei der Unmöglichkeit, eine sehr schwierig und streitig gewordene Untersuchung hier auch nur im kürzesten Abriss wiederzugeben, begnügen wir uns mit Folgendem.

Ausser allem Zweifel steht, dass Bramante einen Centralbau gewollt hat[1]) und dass der herrliche Grundriss (Geym. T. 4 und hier Fig. 83) sein Werk ist: Die

[1]) Einen Entwurf in der Form des lateinischen Kreuzes, von 1503, s. bei Geymüller T. 25, Fig. 2. Darauf geht wohl die Aussage bei Panvinio (§ 8) zurück, dass Bramante auch ein Langhaus entworfen habe und Peruzzi „ejusdem exemplar decurtavit, ex oblongo quadratum fecit." Die letztere Behauptung unrichtig, vgl. oben über Peruzzi.

vier Arme des griechischen Kreuzes innen mit Apsiden, aussen mit geraden Abschlüssen; der Grundriss des Innern aus lauter Rundformen bestehend, mit Nischen durch und durch belebt; die vier Ecken mit mächtigen Capellen und Thürmen ausgefüllt. Diesen Entwurf stellt auch eine Schaumünze Julius II. (mit der Umschrift: Templi Petri Instauracio. sammt ihren Repetitionen abgebildet bei Geym. T. 2) sicher vor; er möchte demnach wenigstens einige Zeit als der angenommene gegolten haben. — Dann rührt ebenfalls von Bramante derjenige umgearbeitete Plan her, welcher die vier Kreuzarme abgerundet und von mächtigen Umgängen umgeben darstellt, ohne Zweifel mit Erd- und Obergeschoss (Geym. T. 12); vielleicht eine Erinnerung an S. Lorenzo in Mailand, vielleicht auch eine als nothwendig erkannte Verstärkung der vier grossen Kuppelpfeiler und ihrer Bogen. — Für diesen Entwurf erfand Bramante diejenige Gestalt der Kuppel, welche Serlio (L. III) mittheilt: der Cylinder aussen mit einer prachtvollen freien Säulenhalle umgeben. — Bei dem ersten Entwurf (Fig. 83) schliesst die Form der Kuppelpfeiler einen Säulenumlauf um den Tambour aus (Geymüller S. 167).


Fig. 83. St. Peter. Bramante's erster Grundriss.

Eine Umarbeitung dieses Entwurfes stellt dann ein von Serlio (Lib. III, danach hier Fig. 84) mitgetheilter Grundriss von der Hand Peruzzis, der seit 1505 in Bramante's Bureau zeichnete, dar; die halbrunden Abschlüsse mit Umgängen sind hier ebenso wie auf dem angeblich Rafaelischen Grundriss (Fig. 85) verstümmelt; vgl. Geymüller S. 229. — Wirklich ausgeführt wurden noch von Bramante selbst die vier Kuppelpfeiler und die sie verbindenden Bogen, welche noch jetzt wenig modificirt vorhanden sind.[1])

Dass sich Michelangelo später „esecutore“ von Bramante's Plan nannte (Vasari IV, p. 162 (Le M. VII, p. 137), v. di Bramante), bezieht sich am ungezwungensten auf die Centralanlage, die ihm mit Bramante gemeinsam war.

Rafael, welcher 1514 die Oberleitung des Baues erhielt, entschied sich (ob vom Bauherrn beeinflusst?) für den Ausbau der Kirche zum lateinischen Kreuz mit einem Langhaus von bedeutender Länge mit mächtigen Pfeilern und tiefen Seitencapellen; alle Flächen mit Nischen; endlich eine Vorhalle mit dreifacher

[1]) Den unter Nicolaus V. von Bernardo Rossellino begonnenen Chor hat Bramante theilweise für die hintere Querschiffmauer benutzt, theilweise zu einem nur scheinbar definitiven Chor ausgebaut, welcher 1585 beseitigt wurde.

Säulenreihe. Nach aussen erscheint die Anlage des Ganzen sehr vereinfacht; gewaltige gerade Mauern mit Pilastern würden dasselbe (mit Ausnahme der drei Apsiden) abgeschlossen haben. — Leo X. in seinem Ernennungsbreve an Rafael vom 1. August 1514 (bei Quatremère, ed. Longhena, p. 529, — s. auch Lettere pittoriche VI, 2) appellirt: alla propria stima e al vostro buon nome . . . e finalmente alla dignità e alla fama di questo tempio. — Vgl. die Ende 1514 oder 1515 abgefasste Denkschrift des Ant. da Sangallo; erläutert bei Geymüller S. 293 ff.

Hinsichtlich der verschiedenen Möglichkeiten, Rafaels Idee in ein Verhältniss zu den erhaltenen Plänen Giuliano da Sangallo's zu setzen, verweisen wir auf die eingehenden Ausführungen bei Geymüller S. 318 ff.

Der angebliche Plan des Fra Giocondo (Geym. T. 41), welcher uns früher

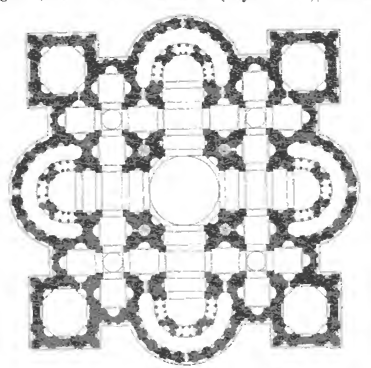


Fig. 84. St. Peter. Peruzzi's Grundriss.

als ein Hohn des jüngern Antonio da Sangallo, als Caricatur oberitalienischer Eigenthümlichkeiten, welche dem Frate ankleben mochten, erschienen ist, ist vielleicht schon 1505 in der von Geymüller (Raffaello studiato come architetto, p. 48) angenommenen Weise entworfen, welche einige Schwierigkeiten beseitigen würde.

Nach Rafaels Tode waltete über dem Bau Antonio da Sangallo[1]) (bis 1546), welcher die Kirche nach vorn mit einem enormen Prunkbau verlängern wollte. Fast die Hälfte des Raumes wäre nun mit völlig abgetrennten Vor- und Nebenräumen vergeudet worden, wo sich, wie Michelangelo (Lettere pittoriche VI, 9) scherzte, sogar Falschmünzer hätten festsetzen können. Das erhaltene hölzerne Modell und ein grosser Kupferstich der Vorderansicht beweisen ausserdem eine

[1]) Peruzzi hat unter ihm zumeist nur als Gehülfe gearbeitet und ist ihm erst im letzten Jahre seines Lebens gleichgestellt.

Vorliebe für Eintheilung in viele kleine Theile und für ein hie und da schon zweifelhaftes Detail. Nur Weniges ist von Antonio ausgeführt.

Endlich übernahm Michelangelo 1547 in seinem 72. Lebensjahre den Bau, weil ihn Gott dazu bestellt hatte (Lettere pittor. VI, 10), aus Liebe zu Gott und Andacht zum Fürsten der Apostel (Breve Pauls III.), und behielt denselben bis an sein Ende (1564), damit nicht durch seinen Rücktritt einigen Schurken ein Gefallen geschehe, ja der Bau völlig liegen bleibe (Lett. pittor. I, 6). Nur ein bereits errungener höchster und alter Ruhm des Meisters machte es möglich, dass Paul III. ihm eine absolute Vollmacht gab, und dass die folgenden Päpste bei Michelangelo's Lebzeiten sowohl als nach seinem Tode seinen Plan (Fig. 86)

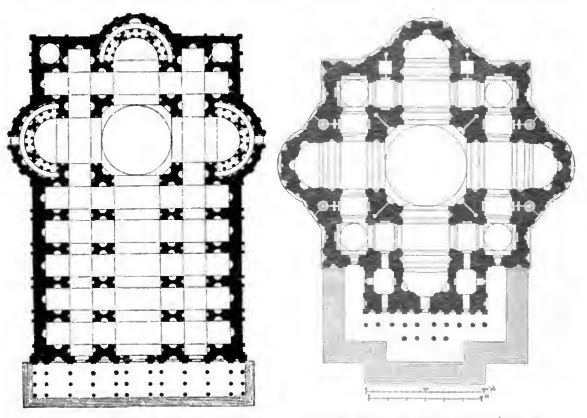


Fig. 85. St. Peter. Rafaels Grundriss. (Nach Serlios entstellter Reproduction.)

Fig. 86. St. Peter. Michelangelo's Grundriss.

schützten und weiterführten, bis Sixtus V. 1590 die Kuppel vollenden konnte. Die Anlage des Ganzen zeigt die schönste und wirkungsvollste Vereinfachung der Centralpläne des Bramante und Peruzzi; die Fassade mit prachtvoller freier Säulenstellung würde sich der Kuppel völlig untergeordnet haben. (Abgebildet, so wie sie werden sollte, u. a. auf den Kupferstichen des Jubiläums von 1600.) Die äussere Bekleidung der ganzen übrigen Kirche nicht durchaus glücklich, übrigens jetzt auch dadurch beeinträchtigt, dass die so wesentlich dazu gehörende abschliessende Balustrade nur an wenigen Stellen ausgeführt ist. Ueber diesem Allem ragt die in ihrer nunmehrigen Gestalt dem Meister allein gehörende Kuppel, in den Grundgedanken der Construction (Tambour, doppelte Schaale, Laterne) auf byzantinische und florentiner Vorbilder zurückgreifend (vgl. §§ 17, 47), unübertreffbar

in formaler Hinsicht, vor Allem in der wunderbar feinen Zeichnung des Umrisses (Fig. 87). — Ueber das Constructive vgl. Durm in der Zeitschrift für Bauwesen, 1887 (Zwei Grosseonstructionen der Renaissance). —

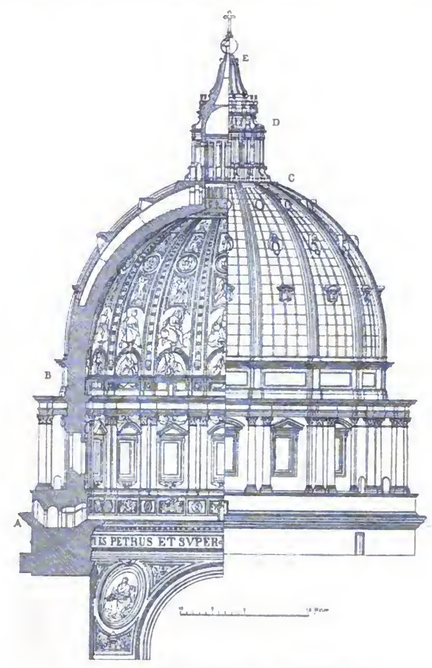



Fig. 87. Kuppel von St. Peter in Rom. (Nach Bühlmann.)

Die welthistorische Stellung Michelangelo's beruht auf den verschiedensten Thätigkeiten, sein Grösstes aber ist doch wohl, dass er die Sehnsucht der ganzen Renaissance erfüllte durch den Bau dieser vollendet herrlichen Riesenkuppel mit dem lichtströmenden Cylinder.

So war durch den Genius und die Willenskraft der grössten Meister die Kirche als Centralbau nahezu vollendet und wirkte als solcher vierzig Jahre lang auf das Abendland. Erst Paul V. liess seit 1606 das jetzige unglückliche Langhaus davor bauen.

§ 67.

Andere Centralbauten des XVI. Jahrhunderts.

Während dieses Baues entstanden überall in Italien vorherrschend centrale Kirchenanlagen im grössten wie im kleinen Massstabe, einige in

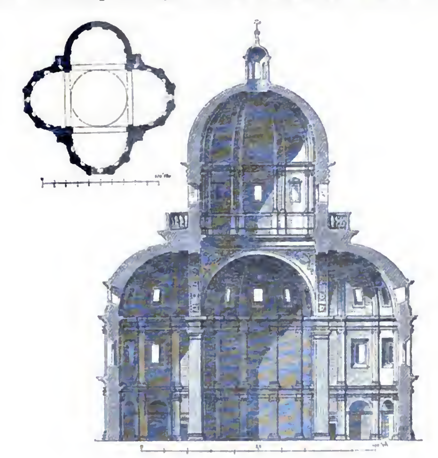


Fig. 88 und 89. Consolazione zu Todi.

ihrer Art sehr vollkommen, andere merkwürdig als Zeugnisse einer starken künstlerischen Gährung.

Die Madonna della Consolazione zu Todi (Fig. 88 u. 89), 1508 begonnen, beruht im Entwurf auf Bramanteschen Ideen (wenn Bramante nicht etwa selbst ein Modell geliefert hat); ausführende Meister waren Cola da Caprarola und andere; vgl. die von A. Rossi publicirten Documente im Giornale di Erudiz. artist. I—III, und v. Geymüller, Entwürfe für St. Peter, S. 96 ff. — Ueber den vier Hauptbogen ein bedeutender lichtbringender Cylinder und eine echte Calottenkuppel mit Lanterna, auch die hier noch polygonen Kreuzarme mit halbkuppelartiger

Bedeckung; innen von grossartigster Wirkung durch Höhe, Einheit des Raumes und Oberlicht; unten rings Nischen für Altäre. Fassaden bedarf diese Kirche keine. Vgl. § 53.

Auch der Plan zur Madonna di Macereto bei Visso scheint Bramante entlehnt; ausgeführt von Battista Lucano u. A.; vgl. Laspeyres, die Kirchen der Renaiss. in Mittelitalien, Fig. 168 ff.; v. Geymüller, Entwürfe, S. 98.

Rafael, der sich seit 1508 unter Bramante zum Architecten ausgebildet, begann 1509, nach einer den Plänen seines Lehrers für St. Peter entlehnten Idee S. Eligio degli orefici zu Rom, ein griechisches Kreuz mit kurzen Armen und Kuppel; vgl. v. Geymüller, Raffaello studiato come architetto, p. 19—24.



Fig. 90. Madonna di Campagna zu Piacenza. (L.)

Von Peruzzi ein Entwurf mit Anlehnung an S. Vitale in Ravenna und ein anderer unter dem Einfluss von S. Lorenzo in Mailand; beide bei Redtenbacher, Bald. Peruzzi und seine Werke. Tfl. III, Fig. 1 und 2. — Ebendaselbst ein Versuch Peruzzi's, das Pantheon zu überbieten, ein Rundbau von fast 6 Meter mehr lichter Weite, als das Vorbild (42 Meter) aufweist; ausser dem Opäon auch Tambourfenster oberhalb der Wandnischen; aussen ein Säulenumlauf.

Auch beschäftigte Peruzzi's Phantasie ein (jetzt verschwundenes) Octogon neben dem lateranensischen Baptisterium, das auch andere Meister, z. B. Giul. da Sangallo und Jac. Sansovino skizzirten.

Antonio da Sangallo's des Aeltern Madonna di S. Biagio bei Montepulciano s. § 64.

Der jüngere Ant. da Sangallo pflegte bei seinen zahlreichen Kirchenbauten sehr die centrale Form: S. Maria di Loreto in Rom (schon 1506 begonnen) als Achteck, der Unterbau im Aeussern Quadrat, die beiden Tempietti im Bolsener See (nur einer erhalten, Octogon mit Nischen), zwei Projecte für S. Giacomo degli Incurabili zu Rom, Kirchen in Foligno und Montefiascone, ein Entwurf für S. Giovanni de' Fiorentini zu Rom, ein Rundbau mit 16 Capellen, jede mit Kuppel, etc.; Vasari V, p. 450, 455 s., 484, 491, 506, 507 (Le M. X. p. 3, 7, 35, 44, 64, 66), v. di Ant. da Sangallo, sammt Commentar; dazu die mit Reproductionen der Studienblätter versehene Abhandlung von Redtenbacher in der Allg. Bauzeitung 1883.

Fig. 91. Capp. Pellegrini in S. Bernardino zu Verona.

Jacopo Sansovino, der 60 Kirchenentwürfe fertig liegen hatte, konnte doch nur eine ovale und eine quadratische Kirche (S. Martino in Venedig) mit centraler Anlage ausführen; Vasari VII, p. 507 (Le M. XIII, p. 88), v. di Jac. Sansovino; — Francesco Sansovino, Venezia, fol. 97. Sein Plan für S. Giovanni de' Fiorentini

zu Rom, mit einer grossen Mittelkuppel und vier halben (oder ganzen?) Kuppeln auf den Armen des griechischen Kreuzes, wurde von Leo X. ausdrücklich um dieser Form willen den Plänen der Mitbewerber vorgezogen, aber nicht ausgeführt; Vasari l. c. p. 498 (p. 80). Seine ausgeführten Kirchen sind sonst lauter Langbauten. (Von den fünf Plänen, welche Michelangelo für die eben genannte Kirche entwarf (vgl. § 60), glaubt Letarouilly, édifices de Rome moderne, Texte p. 541, einen ermittelt zu haben, und zwar einen grossen Kuppelbau.)

Bernardino Zaccagni 1521: la Steccata in Parma, griechisches Kreuz mit runden Abschlüssen, Kuppel und niedrigen Eckcapellen, als Masse von schöner Wirkung.

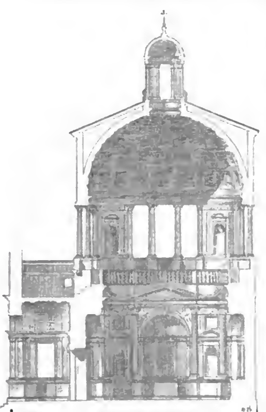


Fig. 92. Capp. Pellegrini in S. Bernardino zu Verona.

Rocco da Vicenza, 1524 ff.: Madonna zu Mongiovino, tetrastyle Anlage mit Kuppel über dem Mittelquadrat, kurze Arme mit Tonnengewölbe, über den Eckquadraten kleine Kuppeln; der Chor springt heraus.

Angeblich um 1522 begonnen: Madonna die Campagna zu Piacenza (Fig. 90), mit achteckiger Kuppel über griechischem Kreuz, über den vier Eckräumen kleinere achteckige Kuppeln.

Sanmicheli: die runde Cappella Pellegrini an S. Bernardino zu Verona (Fig. 91 und 92), innen die antiken Formen geistvoll und prächtig durchgeführt bis in die Cassetten der sphärischen Kuppel; —

Madonna di Campagna, vor Verona gelegen (Fig. 93 und 94), erst nach Sanmicheli's Tode (1559) und ungenau ausgeführt, grosse Rundkirche von sehr eigenthümlicher Anordnung; Vasari VI, p. 354 s. (Le M. XI, p. 121), v. di Sanmicheli. Vgl. p. 357, Nota 1 (p. 123, Nota), die achteckige Hauscapelle einer Villa.

Cristoforo Solari, gen. il Gobbo: S. Maria della Passione zu Mailand 1530, gewaltiges Octogon mit untern Ausbauten und Zeltdachkuppel, bis 1692 reiner Centralbau (Fig. 95); die untern Theile so edel und einfach, dass sie einem frühern Bauanfang von 1483 angehören könnten; —

von demselben Solari (nach anderer Ansicht von Pellegrini) der zierliche achteckige Hochbau bei Riva (Tessin), aussen unvollendet (Fig. 96 und 97), im Grundriss mit der Canepanova zu Pavia (s. S. 124) verwandt, wie auf die Incoronata zu Lodi (s. ebendas.) die Inviolata bei Riva am Gardasee zurückgeht; angeblich 1601—18; vgl. Strack, Central- und Kuppelkirchen, Taf. 30, Fig. 15.

In der einfachern, auf die Taufkirchen zurückgehenden Form (s. S. 124): Chiesa della Manna d'oro zu Spoleto, aussen Quadrat, innen Octogon, in den Ecken Nischen;

begonnen angeblich 1527, verändert (laut Inschrift) 1681; Strack a. a. O., Tfl. 29.[1])

Galeazzo Alessi: S. Maria di Carignano zu Genua 1552, von hoher Raumschönheit des Innern; das Motiv von St. Peter in völlig freier und neuer Anwendung (Fig. 98 und 99).

Eine Vereinfachung des Motives von St. Peter (griechisches Kreuz, in den Ecken Capellen, über der Vierung Kuppel projectirt): S. Maria di Loreto bei Spoleto, angeblich seit 1572.

Im V. Buche des Serlio 13 Idealpläne von Kirchen, darunter 11 Centralbauten, meist weihelose Phantasien seiner Reissfeder und seines Zirkels, profan und wunderlich, z. B. ein Fünfeck und zwei Ovale.[2]) Der Cylinder gering oder ganz weggelassen, doch

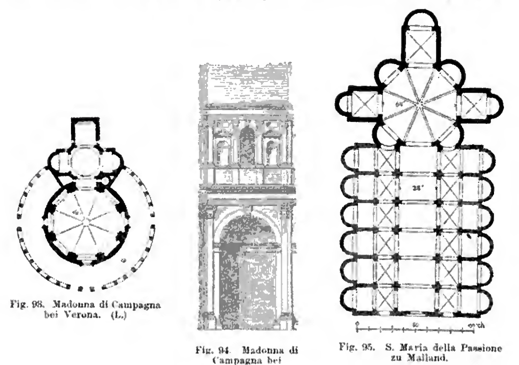


Fig. 93. Madonna di Campagna bei Verona. (L.)

Fig. 94. Madonna di Campagna bei Verona. (L.)

Fig. 95. S. Maria della Passione zu Mailand.

fast lauter Oberlicht, das Serlio auch sonst (z. B. L. III, fol. 50) hoch zu schätzen wusste; die Kuppelhöhe kaum gleich dem Halbdurchmesser, wie fast überall vor der wundervollen, mehr parabolischen St. Peterskuppel. — Serlio's Klage über die unfromme Zeit, um 1540 (§ 10); er selber war andächtig; Gaye, carteggio II, p. 170.[3])

[1]) Girolamo Genga's von Vasari höchlich gerühmter Bau S. Giovanni Battista in Pesaro (1543 laut Inschrift begonnen) gehört, wie sein Vorbild, S. Bernardino bei Urbino (offenbar vom Ende des XV. Jahrhunderts, in einzelnen Details dem Hofe des Palastes von Urbino verwandt) zwar in die Reihe der einschiffigen Langhausbauten, verdient aber seiner originellen Choranlage wegen (Octogon mit [ehemals] drei Apsiden und Klostergewölbe, in Urbino Quadrat mit sphärischer Kuppel, nebst den Apsiden) hier Erwähnung.

[2]) Schon bei Peruzzi das Project einer ovalen Kirche für das Spital der Incurabili zu Rom; bei Redtenbacher, B. Peruzzi und seine Werke, Tfl. VIII, Fig. 1.

[3]) Die Ovale des Serlio sind nicht etwa rechtwinklige Tonnengewölbe mit halbrunden Abschlüssen, sondern wirkliche Ellipsen.

Campanella, gegen Ende des Jahrhunderts, beschreibt in seiner Sonnenstadt einen prächtigen auf Säulen ruhenden Rundtempel; der einzige Altar, mit Erd- und Himmelsglobus, steht in der Mitte.

Der Barockstyl hielt nicht nur das griechische Kreuz, oft mit Eckcapellen, sondern auch die Rundkirche mit Nischen, leider auch die Ovalkirche durch ziemlich häufige Anwendung am Leben, und noch aus seinen spätesten Centralbauten würde sich Manches lernen lassen, wenn man lernen wollte.

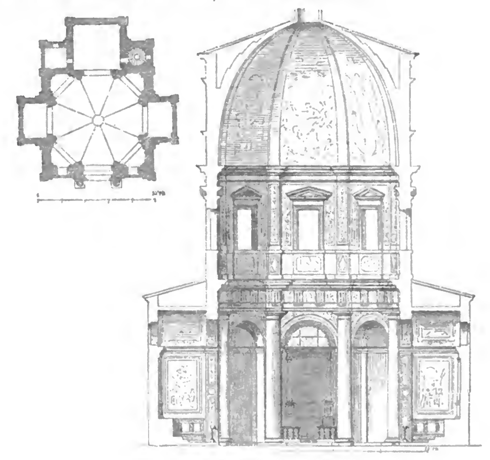


Fig. 96 und 97. S. Croce bei Riva.

Erst der Barockstyl drang hier zu übereinkömmlichen Durchschnittsformen durch, wobei nur die grössern oder geringern Baumittel über das Einzelne entschieden. (Aeussere und innere Ausstattung des Cylinders mit Pilastern, Säulen etc.; Ueberhöhung durch eine Attica; Vorzug der Rundform vor dem Polygon, der Calotte vor dem Zeltdach; geistvolle Behandlung der untern Hauptstützen, zumal in Gestalt von Schrägpfeilern mit Pilastern oder vortretenden Säulen; das Ganze womöglich ein Hochbau auf relativ geringer Grundfläche, mit reinem Oberlicht aus Kuppel, Kreuzarmen und Fenstern des Chorgewölbes. — Reihe von kühnen Combinationen des Centralbaues beim Pater Guarini im XVII. Jahrh.)

## § 68.

### Sieg des Langbaues zu Gunsten der Fassaden.

Die Macht der Gewohnheit seit dem Mittelalter und der Wunsch im Anbau von Capellen und Nebenräumen nicht genirt zu sein, sicherten, trotz aller Sehnsucht der wahren Kunst, dem Langbau doch das Uebergewicht

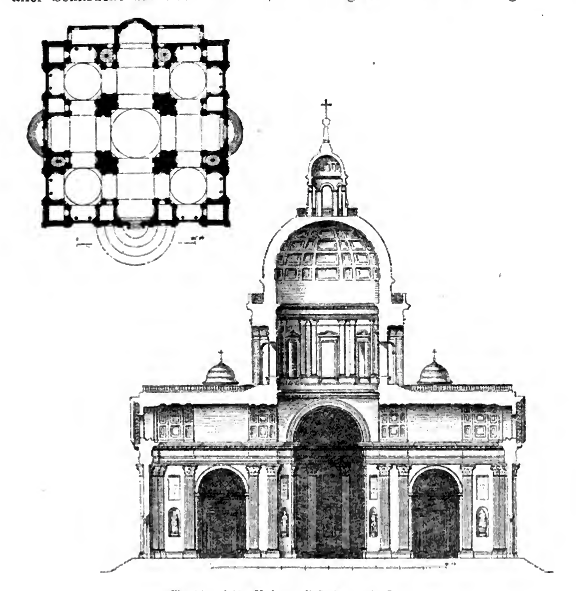


Fig. 98 und 99. Madonna di Carignano in Genua.

über den Centralbau, dessen Aeusseres gegen jede Störung höchst empfindlich ist. Man benützte fortwährend das System des Centralbaues für Chorbau und Kuppel, befreite aber die Fassade von jeder Rücksicht auf das Ganze.

Die Einbusse war grösser als es beim ersten Anblick scheint. Im Bewusstsein, dass eine Harmonie zwischen einem solchen Chorbau und der Fassade unmög-

lich sei, gab man die Durchbildung des Aeussern am Langhaus überhaupt preis; Kunst und Mittel concentriren sich auf zwei von einander entfernte, disparate Stücke, Kuppel und Fassade. Der Centralbau hatte entweder die Fassaden zu entbehren (durch halbrunde Abschlüsse) oder vermöge der Kuppel die sämmtlichen Fronten so zu beherrschen gewusst, dass deren fassadenartige Ausbildung sich von selbst ergab und von aller müssigen Formenschaustellung und isolirten Verherrlichung frei blieb.

## § 69.

### Fassaden des L. B. Alberti.

Wie in der gothischen Zeit, so blieben auch im XV. Jahrhundert die Fassaden der wichtigsten Kirchen vor lauter grossen Absichten provisorischer Rohbau.

Mit Ausnahme Venedigs, dessen Fassaden (§ 43) nicht massgebend sind. Es

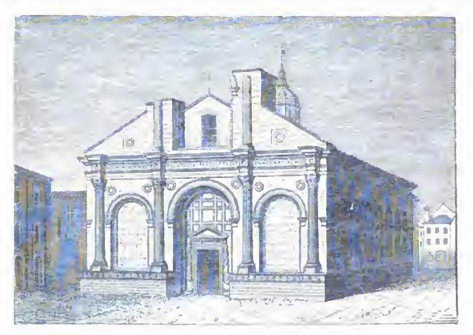


Fig. 100. S. Francesco zu Rimini.

gibt keine bedeutende ausgeführte Fassade von Brunellesco, Michelozzo, Rossellino, beiden älteren Sangallo, Cronaca etc. — Dass die Fassade, wesentlich jetzt nur eine Umdeutung der mittelalterlichen, so wenig wie diese dem wirklichen Durchschnitt des Langhauses entsprach, sondern beliebig über die Dächer emporragte, versteht sich von selbst.

Durch L. B. Alberti stellt sich der Typus im Allgemeinen fest: eine oder zwei Ordnungen, in Halbsäulen oder Pilastern, dazwischen die Thüren und Fenster; bisweilen ein Giebel nach antikem Tempelvorbild; die Vermittlung des schmalern obern Stockwerkes mit dem untern öfter durch grosse Seitenvoluten statt durch einfachen Ansatz der Pultdächer.

Alberti fasst a. a. O. (§ 57) bei Anlass von S. Francesco (1447) die Fassade schon principiell als besonderes, maskirendes Prachtstück (Fig. 100); wer ihm an den Ordnungen etwas ändern wollte, würde tutta quella musica verstimmen. Ausgeführt ist jene Fassade nur bis etwas über das Erdgeschoss, welches eine prächtige corinthische Halbsäulenordnung, dem nahen Augustusbogen nachgeahmt, enthält.

S. Andrea zu Mantua (Fig. 101), erstes Beispiel einer erzwungenen scheinbaren Tempelfronte; vier Pilaster fassen eine mächtige Thüröffnung und auf den Seiten rundbogige Fenster und kleinere Nischen ein; darüber ein Giebel. (Ueber die Proportionen solcher Giebel: de re aedificatoria L. VII, c. 11.) — Die Fassade sammt Vorhalle niedriger als der Hauptbau, welcher mit einer grossen (in allen Abbildungen weggelassenen) Loggia, die das grosse Rundfenster enthält, darüber hinausragt.

An S. Maria Novella in Florenz (Fig. 102) incrustirte Alberti über dem



Fig. 101. S. Andrea zu Mantua.



Fig. 102. S. Maria Novella zu Florenz.

mittelalterlichen Erdgeschoss den obern Theil der Fassade und gab das erste Beispiel der vielleicht nur im Styl der Incrustation erlaubten Seitenvoluten.[1]) Unten ist die schöne Einfassung der Hauptthüre (vgl. § 48) von ihm.

Eine Vorschrift, welcher A. selber nie nachgelebt hat: de re aedif. L. VII, c. 4, wo er einen vor der ganzen Fronte hinlaufenden Porticus mit einem grössern und irgendwie auszuzeichnenden mittlern Intervall verlangt.

## § 70.

### Andere Fassaden der Frührenaissance.

Die Gesammtbehandlung dieser Fassaden des XV. Jahrhunderts hat meist etwas Zaghaftes und Spielendes, da man sich noch auf den vermeintlichen, absoluten Werth der antiken Einzelformen verliess und sie noch

[1]) Wieweit hier der Bauführer Giovanni Bettini betheiligt ist, muss dahingestellt bleiben.

nicht auf die Wirkung hin gestaltete und combinirte. Die kleinsten sind in der Regel die besten.

Bisweilen hilft der Stoff und das schöne Detail. In Rom hat der ernste Travertin immer Würde; S. Maria del Popolo, die Fassade 1477 (die Voluten später), von einem unbekannten Meister; S. Agostino, 1479—83, von Giacomo da Pietrasanta, berüchtigt durch die Hässlichkeit der Voluten, die auch Meo dei Caprina's Cathedrale von Turin (1492—98) verunzieren.

Die Fassade des Domes von Pienza, um 1460 von dem Florentiner Bernardo

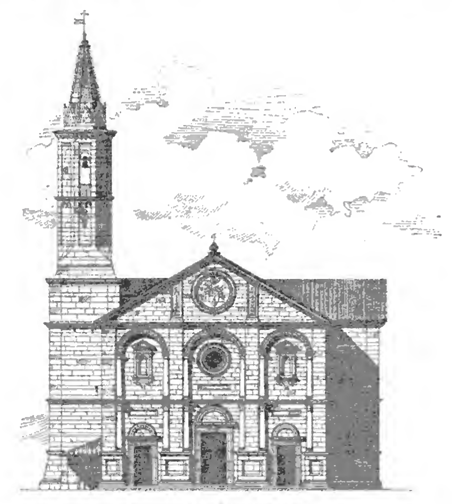


Fig. 103. Dom von Pienza. Fassade. (Nach Mayreder.)

(wohl Rossellino), einem Langhaus von drei gleich hohen Schiffen entsprechend, in sehr mässigen Formen kräftig gegliedert; hier zum erstenmal gehen durch den Giebel zwei Pilaster hindurch, welche eine Fortsetzung der untern Wandpilaster sind. (Fig. 103; vgl. das Innere in § 77.)

Für einschiffige Kirchen im XV. Jahrhundert vielfach massgebend die edeleinfache Fassade der Madonna di Calcinajo bei Cortona, von Francesco di Giorgio (1485 begonnen); s. Abbildung in § 77. — Vgl. u. A. S. Pietro in Montorio zu Rom, eine schlichte Travertinmauer mit Giebel, Gurtgesimse und Eckpilastern;

dazu nur eine Thür und ein Rundfenster. — Aehnlich (um 1512, von Francesco da Lugano) S. Maria de' Miracoli in Castel Rigone.

In Venedig geben Incrustation und verzierte Friese und Pilaster immer eine festiva et hilaris facies; vgl. Sabellicus, de situ ven. urbis, fol. 84, 87; selbst vom Lazareth heisst es fol. 92: usus tristis, sed frons loci laetissima.

In den Backsteingegenden (§ 44 f.) bald mehr originelle und freie Umdeutung der classischen Formen (S. Pietro in Modena, Madonna di Galliera in Bologna Fig. 104, 1470, nach der Behandlung der Ecken und des Portals wohl von einem

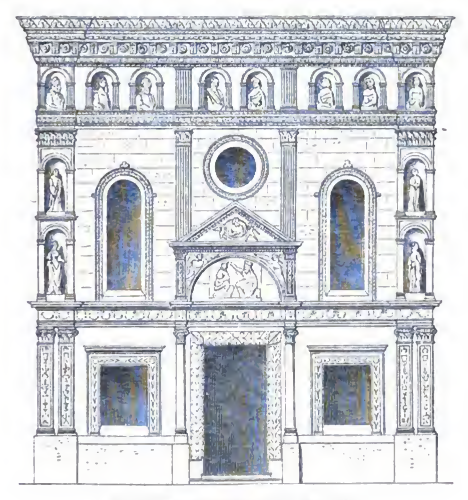


Fig. 104. Madonna di Galliera in Bologna. (Nohl.)

lombardischen Meister), bald liebevolle und solide Uebertragung derselben (Fassade von S. Satiro in Mailand, § 46).

Kleine Fassaden werden geradezu zu Prachtpforten: die originelle Misericordia zu Arezzo; die Confraternità di S. Bernardino zu Perugia, laut Inschrift 1461 von Agostino di Duccio (Fig. 38, S. 85); S. Spirito in Bologna.

Anspruchslos anmuthig: zwei kleine Fassaden zu Siena: S. Caterina, 1464—73, von Antonio Federighi und Corso di Bastiano, das Portal von Mariano di Tingo, und S. Maria delle nevi, von 1471 (Fig. 105 und 106).

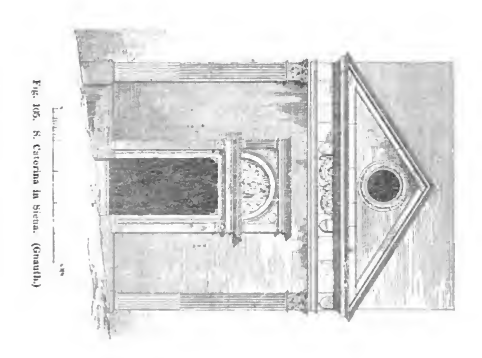


Fig. 105. S. Caterina in Siena. (Gnauth.)

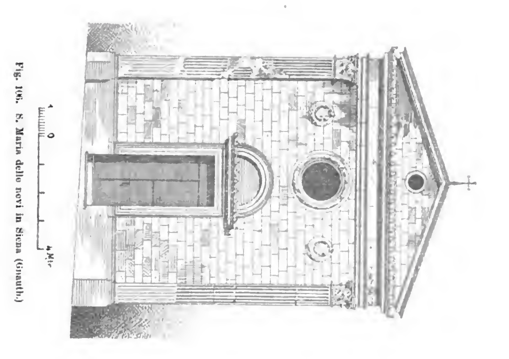


Fig. 106. S. Maria delle nevi in Siena (Gnauth.)

In Perugia noch: Madonna della Luce, laut Inschrift von 1519, und in der Lombardei die Kirche von Conigo bei Binasca, 1505 (Paravicini Tafel 24).

Grössere Fassaden haben immer etwas Mageres und Schwächliches, z. B. an den Kirchen aus jener Zeit in Neapel, Ferrara etc., selbst an S. Maria dell' Anima zu Rom (1514, nicht von Giuliano da Sangallo), obgleich hier die Backsteinflächen, die steinernen Pilaster und andere Gliederungen und die schöne mittlere Pforte fein zusammen gestimmt sind.

Von dem Concurs (1491) für eine neue Domfassade in Florenz (§ 59) ist nur das Protocoll erhalten; Vasari IV, p. 299 ss. (Le M. VII, p. 238 ss.), im Com-



Fig. 107. Fassade von S. Marco in Rom.

mentar zur v. di Giul. da Sangallo. Florenz hielt es mit diesem Bau wie mit seinen Verfassungen; im XIV. Jahrhundert hatte Arnolfo's Entwurf wegen zu grosser Einfachheit der Fassade des Giotto weichen müssen; jetzt, zu Ende des XV. Jahrhunderts, hiess letztere „regelwidrig", sine aliqua ratione aut iure architecturae, doch riss man, was davon vollendet war, noch nicht ab, wie diess 1586 bei einem ähnlichen Concurs geschah.

Theils das Vorbild altchristlicher Basiliken, theils wohl eigene Rathlosigkeit, theils Alberti's Vorschrift (§ 69) mag gewisse Architecten vermocht haben, Vorhallen vor die Kirchen zu legen. Doch benehmen dieselben, zumal wenn sie ein Obergeschoss erhalten, dem Gebäude leicht den kirchlichen Character.

In Rom: S. Marco (Fig. 107), die untere Vorhalle nach 1455, die obere nach 1466; hiermit ist zu vergleichen die 1463 von Giacomo da Pietrasanta erbaute, unter Julius II. abgetragene dreigeschossige Benedictionsloggia am Vatican (Abbildung nach einer alten Skizze bei Müntz, les arts à la cour des papes, III). — S. Pietro in vincoli und Ss. Apostoli, beide aus dem letzten Viertel des XV. Jahrhunderts, von unbekannten Meistern; für Ss. Apostoli vermuthet Janitschek (Repertor. für Kunstw. 1881, S. 214) die Autorschaft des Giacomo da Pietrasanta.

In Bologna: S. Bartolommeo a Porta ravegnana, von Formigine.

An der kleinen Carmeliterkirche S. Maria bei Arezzo tritt die Vorhalle, ein

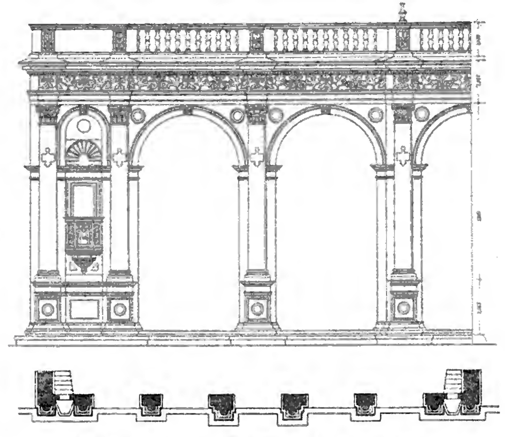


Fig. 108. Von der Vorhalle des Domes zu Spoleto. (Nach Bühlmann.)

schöner Bau des Benedetto da Majano (?), auf beiden Seiten zwei Bogen weit über die Fassade vor (s. oben Fig. 4 auf S. 49), desgleichen an der Chiesa del Crocifisso in Marciano bei Monte Sansovino.

Bei Verdoppelung der Halle wird die Fassade leicht zur profanen Loggia, was das Mittelalter (an S. Ambrogio zu Mailand) und später sogar der Barockstyl (an S. Maria Maggiore und an S. Maria in via lata zu Rom) recht wohl zu vermeiden wussten, während die Doppelhalle am Querbau des Laterans, sonst ein schöner Bau des beginnenden Barockstyles, gegen den Obelisken hin, etwas Profaneres hat.

Auch ältere Kirchen erhielten überhaupt jetzt neue Vorhallen: der Dom von Narni 1497, der Dom von Spoleto (diese von edler Pracht, erbaut seit 1491 von

Ambrogio d'Antonio aus Mailand und Pippo d'Antonio aus Florenz (Fig. 108), und etwas später S. Maria in navicella zu Rom (Fig. 109, einfach schön, dem Rafael zugeschrieben, ohne urkundliche Aussage, bloss um ihres Wohllautes willen).

Durchaus originell ist die laut Inschrift 1477 begonnene und wohl unzweifelhaft von Bramante errichtete Fassade von S. Maria in Abbiate Grasso bei Mailand; das Hauptmotiv eine rundbogige Flachnische von der Hohe des Mittelschiffes, an den Anten der Seitenmauern je zwei gekuppelte Säulen übereinander. Das Ganze eine Art Vorstufe zur grandiosen Schlussnische des Giardino della pigna

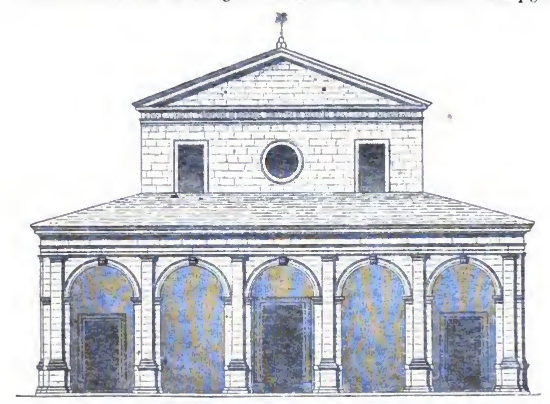


Fig. 109. Vorhalle der Navicella zu Rom. (Nach Letarouilly.)

im Vatican; Abbildungen bei Strack, Central- und Kuppelkirchen, Tafel 25, und bei v. Geymüller, Urspr. Entwürfe für St. Peter, S. 29.

## § 71.

### Die Fassade der Certosa bei Pavia.

Ausser aller Analogie steht die Fassade der Certosa von Pavia, weltberühmt durch ihren überreichen Schmuck (§ 51 und § 136), und abgesehen von demselben vielleicht die bestgedachte des XV. Jahrhunderts. Ihr Motiv, unabhängig von den antiken Ordnungen, ist das der romanisch-lombardischen, abgestuften Kirchenfronten mit vortretenden Pfeilern und querdurchlaufenden Bogengalerien; innerhalb dieser festgeschlossenen Formen beherbergt sie allen erdenklichen Reichthum in weiser Abstufung des Ausdruckes.

Nach früherer allgemeiner Annahme galt als Urheber der Maler Ambrogio Borgognone 1473. Doch ist der Bau wirklich begonnen erst 1491 durch Giovanni Antonio Omodeo, fortgeführt (mittlere Galerie) von Dolcebuono und beendet von Cristoforo Solari. Die Pfeiler lösen sich wie schon in der lombardischen Gothik z. B. am Dom von Como, in lauter Nischen mit Statuen (§ 51) auf. Die Abstufung des Schmuckes ist folgende: am Erdgeschoss, dem Auge am nächsten, Sculptur und gemeisselte Decoration in weissem Marmor; im mittlern (jetzt obersten) Stockwerk Flächen und Einfassungen mit Marmor verschiedener Farben incrustirt, hier ganz am rechten Orte; ein oberster Aufsatz sollte consequenter Weise ein grosses Mosaikbild enthalten. Eine alte Zeichnung zeigt wenigstens als obern Abschluss ein reich eingefasstes, ins Halbrund ausgehendes Mauerfeld, welches man sich nur mit Malerei ausgefüllt denken kann; ein späterer Entwurf (Palazzi diversi nell' alma città di Roma, ed Giov. Batt. de' Rossi. 1665) gibt dort wirklich ein Gemälde, aber in einer derbern, giebelgekrönten Einfassung.

Eine ähnliche, nur viel bescheidenere Umdeutung des romanischen Princips: die Marmorfassade der Cathedrale von Lugano, wahrscheinlich von Tommaso Rodari.

## § 72.

### Fassaden der Hochrenaissance.

Im XVI. Jahrhundert ist die Kirchenfassade ein Hauptgegenstand der verstärkten, wirksam gemachten Formensprache (§ 49). Nur wurden die besten Kräfte zunächst wiederum ausgegeben an Entwürfe, welche nicht zu Stande kamen und an Decorationsfassaden bei Festen (§ 50).

Concurs v. 1514 im Auftrage Leo's X. für die Fassade von S. Lorenzo in Florenz; unter den Entwürfen des Rafael, des einen Sangallo, der beiden Sansovino und des Michelangelo muss der des letztern einige Zeit sicher als der auszuführende gegolten haben; die früheste Fassade mit vortretenden Säulen wenigstens im Erdgeschoss (§ 37, vgl. 43) und mit bisher unerhört starker Mitwirkung von Reliefs und Statuen (laut der unvollständigen Skizze im Pal. Buonarroti). Vgl. Vasari VII, p. 188, Nota 1 (Le M. XII, p. 201, Nota), v. di Michelangelo; VII, p. 495 s. (Le M. XIII, p. 77 s.) v. di Jac. Sansovino. — Beide Motive, vortretende Säulen und Zuthat von Sculpturen, längst vorbereitet z. B. in den Architecturen paduanischer und ferraresischer Gemälde und in den Festbauten, zumal Triumphbogen.

Wichtig die durch Redtenbacher (Allgemeine Bauzeitung 1879) veröffentlichten sechs Entwürfe des greisen Giuliano da Sangallo, deren letzter und schönster demjenigen des Michelangelo in der Mitwirkung der Sculptur gleichsteht und ihn in der Gesammterscheinung wohl würde übertroffen haben.

Eine analoge, noch viel grössere Pracht muss gewaltet haben in der Decorationsfassade am Dom, bei demselben Besuch Leo's X. 1514, einem riesigen Triumphbogen mit einer Masse von Scheinreliefs und Statuen.

Als die herrlichste Arbeit dieser Zeit bezeichnet Vasari anderswo den nicht ausgeführten Entwurf des Girol. Genga für den Dom von Mantua (VI, p. 321 (Le M. XI, p. 91), v. di Genga; vgl. oben §. 5, 67).

Ueber die Fassaden, welche die verschiedenen Meister für St. Peter in Rom ausgedacht hatten, ist auf das Werk v. Geymüller's zu verweisen.

Serlio's damalige Theorie über die Ordnungen an Fassaden (L. IV): die dorische für Kirchen heldenmüthiger und ritterlicher Heiligen, die corinthische für Kirchen der Madonna und heiliger Jungfrauen, die ionische für Heilige tra il robusto et il tenero, z. B. für heil. Matronen.

Serlio gibt den Gliederungen gerne ein starkes Relief, wie z. B. der Aufriss L. VII, p. 110 mit Dreiviertelsäulen und vorgekröpften Gebälken beweist.

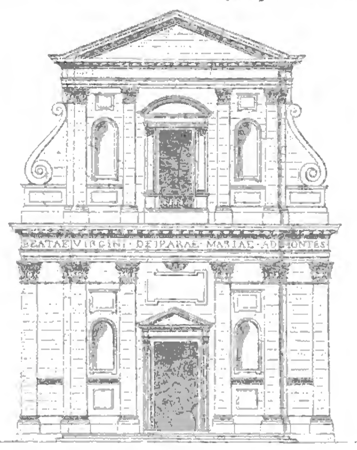



Fig. 110. S. Maria de' Monti. (Nach Letarouilly.)

Die Obelisken, Candelaber, Statuen u. s. w., welche Ecken und Mitte der Fassaden krönen und gleichsam eine überschüssige Kraft derselben in die Luft ausklingen lassen, werden besonders reichlich in dieser Zeit angewandt; s. die mit Obelisken beladene Fassade von S. Maria dell' Orto zu Rom (Giulio Romano?) und des jüngern Sangallo's Project für St. Peter, wo man freilich in den vielen „aguglie" ein gothisches Element erkannte: Vasari V, p. 467 (Le M. X, p. 17), v. di Ant. da Sangallo. In der That hatte schon die Frührenaissance solchen Schmuck, zum Theil als Erbstück aus dem Gothischen, hie und da gebraucht (§ 19).

§ 73.

### Fassaden der Nachblüthe.

In der Periode von 1540 bis 1580 (vgl. § 56) stellt sich hauptsächlich in Rom derjenige Durchschnittstypus der Fassaden fest, welcher dann auf den Flügeln der Gegenreformation in alle Welt getragen wurde. In all seinen verschiedenen Schattirungen strebt derselbe jedesmal nach einer conventionellen Harmonie, welche für jene Zeit eine vollkommene Wirklichkeit hatte.

Die wahrste Aufgabe der Renaissance, der Centralbau konnte, wie hier absichtlich

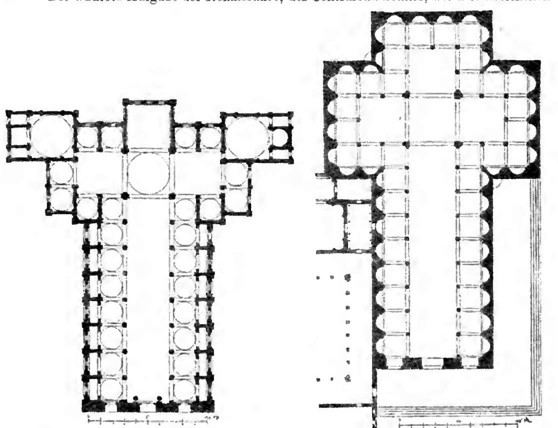


Fig. 111. S. Lorenzo zu Florenz. Grundriss. Fig. 112. S. Spirito zu Florenz. Grundriss.

wiederholt werden muss, entweder die Fassaden entbehren oder er ordnete sie dem Ganzen, zumal der Kuppel, unter. Die einseitige Ausbildung der hievon emancipirten Fassade war ein Unglück. Allein sie bildet nun einmal, wie Alberti ominöser Weise schon 1447 gesagt hatte, eine musica, und man wird dereinst wieder von ihr lernen, wenn gewisse Täuschungen aus der Architectur unseres Jahrhunderts geschwunden sein werden.

Die Fassade Einer Ordnung, wie sie jetzt besonders Palladio liebte, ist von der Bauwahrheit um einen Schritt weiter entfernt als die von zwei Ordnungen, weil sie auf den Breitenunterschied von Oberbau (Mittelschiff) und Unterbau (Nebenschiffe oder Capellenreihen) keine Rücksicht nimmt; dazu ist sie schweren Disharmonien des Einzelnen unterworfen. Palladio selber leistete freilich Vorzügliches darin: Fassade von S. Giorgio Maggiore und besonders il Redentore zu Venedig.

Die nunmehrigen Elemente der Fassade von zwei Ordnungen, wie sie sich damals festsetzen und bis tief in die Barockzeit behaupten, sind folgende:

Die Ordnungen, unten meist corinthisch oder dorisch, oben Composita, sind ausgedrückt vorzugsweise in blossen Pilastern, seltener in Halb- oder Dreiviertelsäulen oder isolierten Säulen mit Begleitung von Pilastern; — ihre Gruppirung dient dazu, die Fassade zu gliedern; — Friese und Architrave schmucklos: — leises Vortreten des mittlern Theiles der Fassadenfläche und folgerichtig auch des Giebels; — kräftige Bildung der Hauptpforte, etwa mit vortretenden Säulen, wenn sonst die Wandordnungen nur aus Pilastern bestehen; — Nischen, — vertiefte quadratische Felder, welche als Andeutung von Reliefs gelten mögen; — mächtige Bildung des Hauptfensters; — Schmuck von Laubwerk und Cartouchen, etwa von

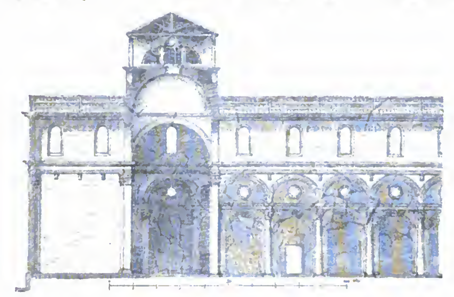


Fig. 113. S. Lorenzo zu Florenz. Längenschnitt.

Capitäl zu Capitäl gehend; — hie und da der Dachrand mit Balustraden, Statuen und Akroterien geschmückt; — die Voluten derb gebildet; — dies Alles proportional zusammengestimmt sowohl in Beziehung auf die Grösse als auf die stärkere oder mässigere Plastik der sämmtlichen Theile.

Besonders einflussreich: die Fassaden von S. Spirito in Rom (von Ant. da Sangallo d. J.?); —

S. Caterina de' Funari und S. Maria de' Monti (Fig. 110, von Giacomo della Porta, der unter Michelangelo's Einfluss stand); —

S. Maria traspontina (von Salustio Peruzzi, dem Sohn des Baldassar); —

lauter mittlere und selbst kleine Bauten, und desto brauchbarer als Vorbilder.

Häufig hat, zumal an kleinern Kirchen, das Obergeschoss der Fassade die volle Breite des untern, sodass grosse Theile davon in der Luft stehen. — Hiefür wirkte wohl vorbildlich jenes Project Michelangelo's für S. Lorenzo in Florenz (§ 72); eine der bekanntesten Fassaden dieser Art: S. Luigi de' Francesi in Rom.

Das XVII. Jahrhundert vervielfachte dann die Glieder, betonte sie stärker und begann sie endlich zu brechen und zu schwingen.

## § 74.

### Innere Anlage der Langkirchen; Basiliken.

Unter den longitudinalen Anlagen schien zu Anfang der Renaissance die Basilica oder flachgedeckte Säulenkirche die erste Stelle einnehmen zu wollen. Sie trat indess bald zurück, weil sie sich nur schwer an einen Chorbau mit Kuppel, die begünstigte Form, anschliessen liess.

Italien besass damals noch die gewaltigen Basiliken der christlichen Urzeit, alt St. Peter und St. Paul in Rom, den Dom von Ravenna etc. Man erkannte



Fig. 114. S. Lorenzo zu Florenz. Inneres.

auch den Werth dieser Bauweise wohl. Die venezianischen Gesandten von 1523 (§ 42) nennen S. Maria Maggiore in Rom die schönste der sieben Patriarchalkirchen, chiesa molto allegra. Julius II., der als Cardinal die Kirche SS. Apostoli zu Rom herstellte, fand einen Stolz darin, die Tribuna riesig gross neu zu bauen: Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 1064.

Alte Basiliken erhielten jetzt bisweilen herrliche Cassettendecken, so S. Marco zu Rom (durch Giuliano da Majano?), S. Maria Maggiore (durch Giul. da Sangallo). Vgl. § 158.

Auf Brunellesco sollen (Vasari I, p. 332, v. di Andrea Tafi) die florentinischen Basiliken der Protorenaissance (§ 17) grossen Eindruck gemacht haben. Offenbar hielt er die Basilica für die angemessenste Gestalt der Langkirche.

Bei S. Lorenzo (Fig. 111, 113 u. 114) greift er zudem in der Chorbildung auf den durch die Bettelordenskirchen besonders fest eingebürgerten Cistercienser-typus zurück, doch wohl kaum unter dem Zwange eines von den Canonikern seit 1419 bereits begonnenen Baues, der vielmehr ganz wieder abgetragen zu sein scheint (A. Manetti, v. di Brunellesco, ed. Holtzinger, p. 47). Das Langhaus entwarf er anfangs ohne Capellen, doch wurden dieselben auf seine Anfrage bei Giovanni de' Medici noch vor Beginn des Baues beschlossen. In der Ausführung



Fig. 115. S. Zaccaria in Venedig. (Nohl.)

verdarb ihm der Bauführer A. Manetti Ciacheri die Capellenanlage und die Vierungskuppel.

In S. Spirito (später nach Brunellesco's Modell, und gleichfalls mit einzelnen Abweichungen, gebaut) ist die Säulenhalle um Querschiff und Chor herumgeführt, mit reichem Durchblick aber profan wirkenden zweitheiligen Abschlüssen; die sämmtlichen Wände hier in halbrunde Nischen aufgelöst (Fig. 112).

Vorzüglich an S. Lorenzo entwickelt Brunellesco die ganze Macht und Bedeutung seines Säulenbaues mit Bogen (§ 35) und die volle Reife des Raumgefühls. (Das Intervall von Säule zu Säule = dem von der Säule zum entsprechenden Wandpfeiler und = der Hälfte des Mittelschiffes.) Aussen hat S. Lorenzo römisches Gebälk mit Consolen über der glatten Mauer (s. Abbildung in § 81); sonst beide Kirchen ganz schlicht, die Fassaden Rohbau.

In Toscana sonst aus dem XV. Jahrh. nur noch: der Dom von Cortona mit (falschem oder echtem?) Tonnengewölbe.

Alberti (L. VII), der auch hier Heidnisches und Christliches vermengt, rühmt doch deutlich an der Basilica (gegenüber der gewölbten Bauweise) die bessere Akustik, gestattet gegen sein sonstiges Vorurtheil (§ 35) hier Bogen über den Säulen, redet sogar von Basiliken mit Obergeschoss und grossen Fenstern in der Mauer darüber, verlangt für letztere metallenes Gitterwerk, und beschreibt Profilirung und Zierrath der Deckencassetten und deren wohlthätige Abwechselung mit Rundfeldern. Doch zieht er das Wölben vor wegen grösserer dignitas und Sicherheit gegen Brände.

In Oberitalien gibt es eine bedeutende Gruppe von Säulenkirchen mit Tonnengewölben, welche von niedrigen Kuppeln unterbrochen werden oder damit beginnen und schliessen.

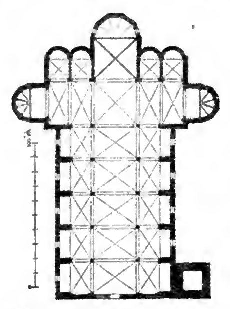




Fig. 116. Servi zu Siena. Grundriss. (L.)

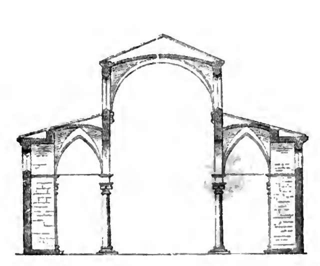


Fig. 117. Servi zu Siena. Querschnitt. (L.)

Vgl. hierüber Lübke, Gesch. der Architectur, VI. Aufl., Bd. II, S. 299 ff.

S. Francesco in Ferrara, 1494, wahrscheinlich von Pietro Benvenuti; —

S. Benedetto ebenda, um 1500, von Gio. Battista und Alberto Tristani; —

S. Sisto in Piacenza, 1499—1511, vermuthlich von Bern. Zaccagni. (Vgl. § 80.)

Die Nebenschiffe, mit lauter Cupoletten bedeckt, öffnen sich gegen Reihen von tiefen Capellen; reiche Rundschlüsse des Chores und der Querarme, üppige Decoration, aber fast gänzlicher Mangel an Oberlicht.

Einfachere Basiliken mit Tonnengewölbe: S. Maria in Organo zu Verona, 1481, — und S. Bartolommeo a Porta ravegnana zu Bologna.

Schliesslich ein bedeutsamer Ausläufer der florentiner Schule: der Dom von Faenza von Giuliano da Majano, begonnen 1474, dreischiffige Basilica mit Capellenreihen, Querschiff und mittelalterlicher Chorbildung (Chorquadrat mit Polygon); mit Ausnahme der kuppelüberdeckten Vierung alle Räume mit kuppelichten Gewölben, wobei als Stützen derjenigen im Mittelschiff je die zweite Säule durch

einen Pfeiler ersetzt wird; über den Arcaden ein fortlaufendes Gebälk; in den Schildbögen darüber grosse Rundfenster. (Vgl. die Publication von Graus in v. Lützow's Zeitschrift f. bild. Kunst, 1889, S. 61 ff.)

Flachgedeckte Basiliken: S. M. in Vado zu Ferrara. 1475 von Biagio Rossetti

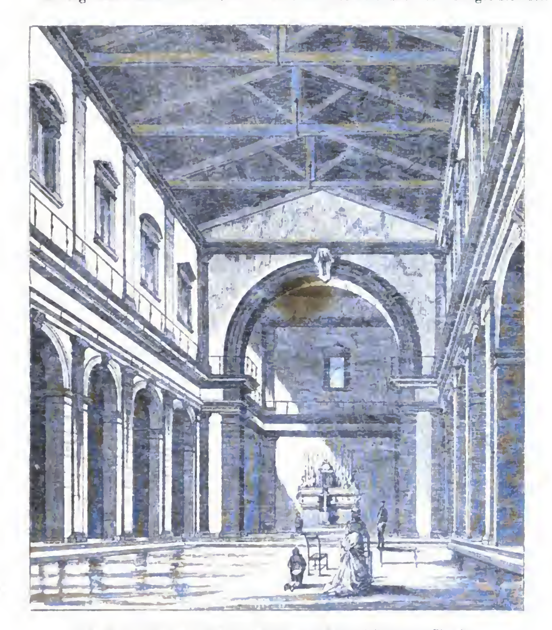


Fig. 118. S. Francesco al Monte bei Florenz. (Nach Schill gez. von Riess.)

und Bart. Tristani, — S. Michele zu Venedig, 1466 von Moro Lombardo (§ 41, 43), — SS. Piero e Paolo auf Murano, 1509.

S. Zaccaria in Venedig, 1456 von Martino Lombardo (oder Ant. di Marco?) (Fig. 115), noch halbgothische Parallele zu den nordischen Hallenkirchen mit Kreuzgewölben auf Rundsäulen.

Servi (oder Concezione) in Siena (Fig. 116 u. 117), Säulenkirche mit Kreuz-

gewölben, in den Seitenschiffen sogar noch spitzbogig, (nicht von Peruzzi), das Querschiff mit den polygonen Abschlüssen von einem Oberitaliener, Domenico di Pietro (vgl. Milanesi bei Pantanelli, Fr. di Giorgio e l'arte in Siena, p. 74). Zu den Details des Langhauses vgl. Fig. 9, S. 49.

Später nahm sich (in Genua und Neapel) der beginnende Barockstyl wieder der Basilica an. Die in ihrer Art grossartige Annunziata zu Genua, von Giacomo della Porta; S. Filippo in Neapel etc.

## § 75.

### Flachgedeckte einschiffige Kirchen.

Viel häufiger tritt die flachgedeckte einschiffige Kirche mit Capellenreihen zu beiden Seiten auf. Es wird diess die wesentliche Form der meisten Ordenskirchen, welche in Italien von jeher einschiffig und Anfangs wie es der Zufall brachte, in der Folge aber symmetrisch mit angebauten Seitencapellen versehen wurden.

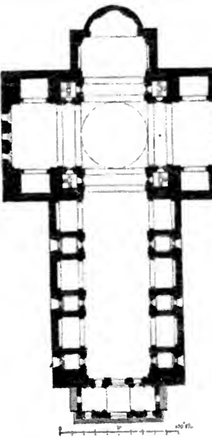


Fig. 119. S. Andrea zu Mantua.

So S. Francesco und S. Domenico in Siena etc. Jetzt öffnete man die Mauer regelmässig in lauter Capellen, verstärkte aber die Pfeiler dazwischen zu seitwärts hinauslaufenden Mauern, welche die Balkendreiecke des Daches mit Sicherheit trugen. Man erreichte dabei ein Hauptziel der Renaissance: die freie Breite des Mittelschiffes, und gewöhnte das Auge so daran, dass es dieselbe dann auch in den Gewölbekirchen verlangte.

Das künstlerische Problem liegt wesentlich in dem Verhältniss der Breite des Schiffes zur Höhe und Länge und in der Gestalt der Capelleneingänge. (Alberti's Annahmen de re aedific. L. VII, c. 4, die Capellen müssten in ungerader Zahl und von dieser und jener bestimmten Oeffnungsweite sein, sind ganz willkürlich.) Letztere von einfachster Pilasterordnung bis zu triumphbogenartigem Reichthum. Die Capellen selbst können kleiner und zahlreicher oder grösser und weniger sein, — grössere oder geringere Tiefe besitzen; — der Altar kann jedesmal an der Ostwand stehen und dann das volle Licht eines Seitenfensters geniessen, — oder die Mitte der Capelle, sei es eine flache Hinterwand oder eine halbrunde Nische einnehmen, wobei er kein eigenes Licht oder das von zwei Seitenfenstern hat. Die Capellen sind bisweilen Schatzkammern der Malerei und Sculptur, während sich hier die Baukunst auf ein Noththeil beschränkt, wenn ihr nicht besondere Ausbauten, Capellen mit eigenen Kuppeln u. dgl. bewilligt werden.

Die Obermauern erhalten eine zweite Pilasterordnung oder decorative Malereien. Der Eingang zum Chor geschieht gerne durch einen grossen Bogen. Den Fassaden ist diese Anlage günstiger als die Basilica, wegen Breite des Mittelschiffes.

Einige grosse Baumeister haben auch diesem bescheidenen Typus einen unvergänglichen Werth verliehen.

Giul. da Sangallo: S. Maria Maddalena de' Pazzi in Florenz, etwa 1470 bis 1480.

Cronaca nach 1489: S. Fransesco al monte ebenda, „la bella villanella" (Fig. 118). — Heisst auch S. Salvatore del monte.

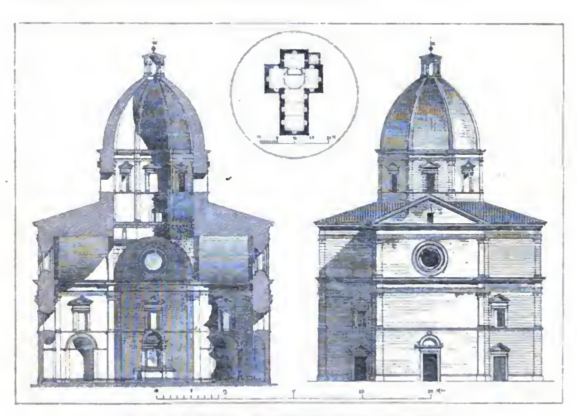


Fig. 120 122. Madonna del Calcinajo bei Cortona. (Nach Gnauth.)

Im Langhaussystem sehr ähnlich der Dom von Città di Castello, 1482 begonnen, 1540 vollendet; Baumeister (oder Bauführer?) war Elia di Bartolommeo Lombardo.

Jacopo Sansovino: S. Marcello in Rom (1519) und später, vielleicht unter dem Einfluss eines Pedanten (§ 57), S. Francesco della Vigna in Venedig, 1534.

Ant. da Sangallo d. j.: S. Spirito in Rom (§ 73).

In Neapel ist diess die vorherrschende Kirchenform der guten Zeit: Kirche Monteoliveto etc.; — in S. Maria delle Grazie, von Desanctis um 1530, triumphbogenartige Capelleneingänge. — In Neapel die Cassetten der Flachdecke durchgängig durch grössere Felder mit Malereien auf Tuchflächen verdrängt.

§ 76.

### Einschiffige Gewölbekirchen.

Einschiffige Gewölbekirchen mit Capellenreihen erreichen im XV. Jahrhundert selten eine genügende Ausbildung, werden aber um die Mitte des XVI. Jahrhunderts in einer glücklichen Umgestaltung zum vorherrschenden und bald in der ganzen katholischen Welt gültigen Typus.

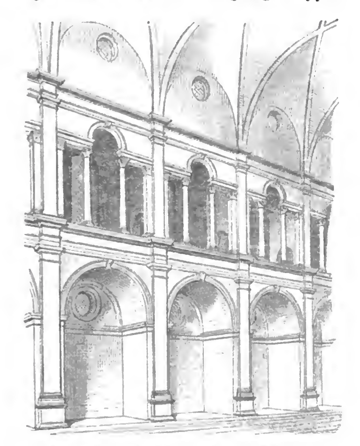


Fig. 123. S. Maurizio (monastero maggiore) zu Mailand. (Lasius.)

Alles hing hier von den Schicksalen des Gewölbes ab. Das reine Tonnengewölbe, welches eigentlich nur dann schön ist, wenn es als dunkler Durchgang zwischen zwei lichten Räumen wirkt (s. die Halle in Rafaels Schule von Athen), bleibt entweder zu dunkel, oder es erhält ein fatales Unterlicht. Brunellesco's Badia bei Fiesole, mit Tonnengewölbe über Haupt- und Querschiff und kuppelichtem Gewölbe über der Kreuzung gibt als Bau der höchsten Einfachheit keinen Massstab; selbst die Capellen öffnen sich einzeln gegen das Schiff, ohne einfassende Ordnung. Vgl. § 81.

Alberti's Langhaus von S. Andrea in Mantua (Fig. 119), d'Agincourt, T. 52, mit cassettirtem Tonnengewölbe von 53 Fuss Diameter und 95 Fuss Höhe, über je 3 durch Mauermassen geschiedenen Capellen, die durch reiche Pilaster eingefasst sind; der ursprünglichen Decoration gehören an: die gemalte Cassettirung des Ge-

wölbes, das Hauptgesimse und die Gesimse der Nebencapellen. Das Ganze höchst mächtig und von sichtbarer Einwirkung auf das Motiv der Kreuzarme von St. Peter in Rom. Das Langhaus nur mit Unterlicht durch die Lünettenfenster der Capellen und kleine Rundfenster über den letzteren; um so grösser wirkt der Lichteinfall durch die (neuere) Kuppel.

In der Grundanlage verwandt ist Francesco di Giorgio's Madonna del Calcinajo bei Cortona, begonnen 1485, die Kuppel (1514) von Pietro di Domenico di Nozzo. (Fig. 120—122.)

S. Giorgio in Verona, von Sanmicheli. Das schmucklose Tonnengewölbe über

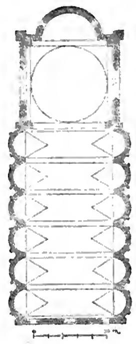




Fig. 124. Padua. Carmine. (L.)

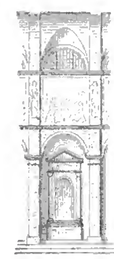


Fig. 125. Padua. Carmine. (L.)

je vier, zu zweien gruppirten Capellen; der lichtbringende Kuppelraum ohne Querarme; die Formengebung einfach elegant.

Kreuzgewölbe, welche Oberfenster gestatteten (§ 48), in S. Pietro in Montorio zu Rom, wo auf je eine Abtheilung derselben unten je zwei Rundnischen hinaustreten, — im Langhaus von S. Maria della Pace nur je eine.

Der geistreichste Bau: Monastero maggiore zu Mailand (Fig. 123), von Dolcebuono (§ 23, 48), für lauter Fresken und Decoration gebaut und doch schon ohne Rücksicht darauf schön. Ueber den Nischen des Erdgeschosses läuft ein oberer Gang ringsum, der nach aussen durch die Fensterwand, nach innen durch eine graziöse Säulenstellung eingefasst ist; darüber die leicht gespannten, oblongen, bemalten (§ 23) Kreuzgewölbe.

Der Umbau von S. Giacomo maggiore zu Bologna 1497: zwischen die nach innen vortretenden Wandpfeiler wurden je drei zierliche Capellennischen gelegt und das Schiff mit einer Folge von kuppelichten Gewölben bedeckt.

Zwei Entwürfe Peruzzi's für S. Domenico zu Siena; im einen Langhaus und

Querschiff, im andern nur ersteres mit drei Kuppeln; die Pfeiler nach innen eingezogen und, wie die Mauern, mit Nischen versehen; s. bei Redtenbacher, B. Peruzzi und seine Werke, Tafel 9 und 10.

Der wesentlichste Schritt zu einer Normalform war, dass man zwar das Tonnengewölbe wieder vorzog, dasselbe aber mit Fenstern durchschnitt und die so entstehenden irrationellen Formen durch reiche Stuccaturen in Harmonie brachte.

Noch aus dem XV. Jahrhundert: il Carmine zu Padua, Tonnengewölbe mit Reihen von Stichkappen und Halbrundfenstern (Fig. 124 und 125).

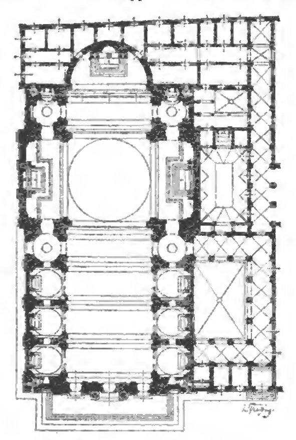


Fig. 126. Il Gesù in Rom. (Nach Gurlitt.)

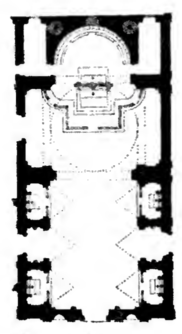


Fig. 127. S. Maria de' Monti. (Nach Letarouilly.)

Mit dem Beginn der Gegenreformation vollendet sich jener höchst einflussreiche Bautypus, welcher ein nur mässig langes, aber möglichst breites und hohes Mittelschiff (erhellt durch Fenster im Tonnengewölbe, begleitet von grossen, aber nicht tiefen Capellen) in die innigste Verbindung setzt mit derjenigen Kuppelanlage, welche oben (§ 67) als die des Centralbaues der Barockzeit geschildert worden ist. Die Kreuzarme treten im Grundriss kaum oder gar nicht über die Capellen des Hauptschiffs vor.

Der entscheidende Bau als Vorbild für grössere Kirchen: il Gesù in Rom, von Vignola (Fig. 126).

Für kleinere Kirchen: S. Maria de' Monti (Fig. 127 u. 128, vgl. 67), von Giac. della Porta, mit besonders schön stucchirtem Tonnengewölbe.

Die Einschnitte der Fenster bilden auf der cylindrischen Fläche des Gewölbes sog. Ohren. Auch die Halbkuppel des Chores erhält jetzt gerne Fenster. Sämmtliche Gewölbe jetzt nur noch selten rein construirt und gleichartig cassettirt, vielmehr einer freiern Construction und Decoration anheimgegeben.

(Palladio's Redentore zu Venedig, ohne Gewölbedecoration.)

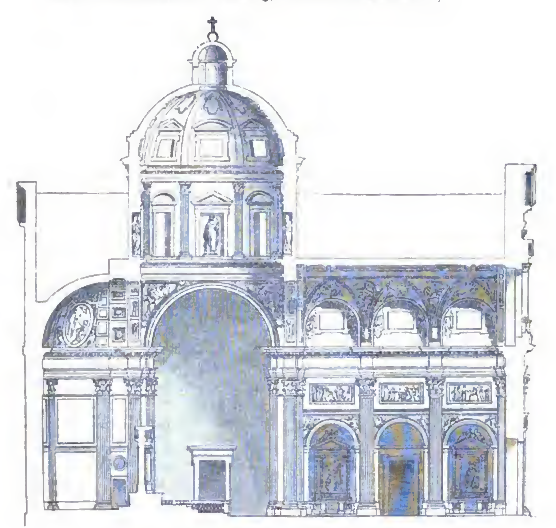


Fig. 128. S. Maria de' Monti. (Nach Letarouilly.)

Daneben dauern auch in einzelnen einschiffigen Kirchen die Reihen von kuppelichten Gewölben fort; S. Fedele zu Mailand, von Pellegrini, und dessen genaue Nachahmung: das Langhaus von S. Gaudenzio zu Novara.

## § 77.

### Dreischiffige Gewölbekirchen.

Die dreischiffigen gewölbten Kirchen zeigen alle möglichen Formen, Ausschmückungs- und Beleuchtungsweisen. Die schönsten darunter sind

solche, die aus relativ wenigen, den Formen des Centralbaues sich nähernden Theilen bestehen.

Der Neubau von St. Peter, wie ihn Nicolaus V. haben wollte (um 1450), wäre eine riesige drei-, oder mit den Capellenreihen fünfschiffige Kirche geworden, mit Kreuzgewölben und Rundfenstern an den Obermauern. Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 933 ss.

Unter dem gewiss nicht glücklichen Eindruck dieses Entwurfes scheint Giacomo da Pietrasanta 1479 S. Agostino in Rom und ein anderer Meister 1472 S. Maria del Popolo componirt zu haben; Kreuzgewölbe; Oberlicht; die Pfeiler mit Halbsäulen. Vgl. § 48. Ausserdem Einwirkung des Friedenstempels? — Von Serlio's Entwürfen im V. Buch gehört der 11. hieher, der 12. zum vorigen §.

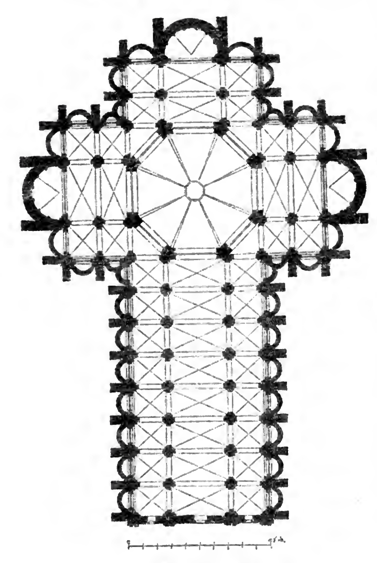


Fig. 129. Dom zu Pavia.

Der mächtigste Bau dieser Art, der 1486 von Cristoforo Rocchi, wohl unter Mithülfe des Bramante (vgl. Milanesi II, 435 und v. Geymüller, Ursprüngl. Entwürfe, S. 36) entworfene Dom von Pavia (Fig. 129 und 130) dreischiffig mit Kreuzgewölben und einem achteckigen Kuppelraum vom Durchmesser des ganzen Langhauses, blieb Fragment und ist in seiner Vollständigkeit nur durch das erhaltene Modell (§ 59) bekannt.

S. Giovanni in Parma (Fig. 131 u. 132), dreischiffig mit Kreuzgewölben, von Bernardino Zaccagni, mit polygonen Capellen am Langhaus; reiche Bemalung der Bauglieder.

Drei Schiffe von gleicher Höhe mit Kreuzgewölben gab Pius II. seiner Kirche zu Pienza (Fig. 133), weil er diese Anordnung in einer österreichischen Kirche gesehen und schöner und der Beleuchtung günstiger gefunden hatte; Pii II. Comment., L. IX, p. 430. Vgl. § 8, 22, 83.

(Damals war auch der gothische Dom von Perugia noch im Bau?)

S. Maria dell' Anima zu Rom 1500, das Innere von einem nordischen Bau-

meister; auch hier gleiche Schiffhöhen, Kreuzgewölbe — und hohe missgeschaffene Wandnischen.

Gleiche Schiffhöhen auch bei der mit Kreuzgewölben versehenen Fonteginsta zu Siena (1484) und bei S. Maria Annunziata zu Camerino, wo in einen romanischen Bau angeblich 1494 corinthische Säulen mit Gebälkstücken und Kreuzgewölben eingesetzt sind.

Unter den Kirchen mit Tonnengewölben ist die Annunziata zu Arezzo vom ältern Ant. da Sangallo sehr schön; er wagte es, zwischen die Pfeilerstellungen und das Gewölbe eine Mauer mit Fenstern zu setzen. Dazu die geistvoll ange-

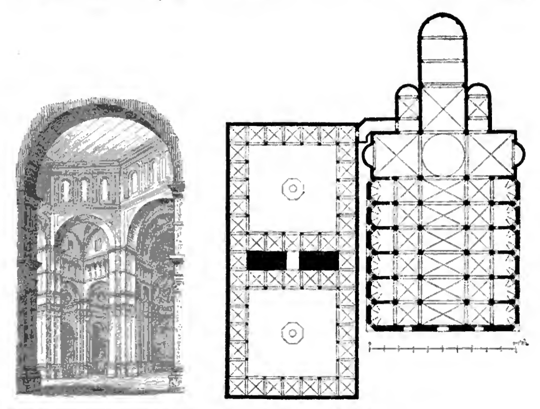


Fig. 130. Octogon des Doms zu Pavia. (Nohl.) Fig. 131. S. Giovanni in Parma. (L.)

ordnete Vorhalle, die zierliche niedrige Kuppel, die Eleganz und weise Oeconomie des Schmuckes. (Fig. 133 u. 134.)

Dagegen verliert jedes Tonnengewölbe, das bloss aus den Nebenschiffen Licht empfängt, die kirchliche Weihe, so edel die Formen gebildet sein mögen:

S. Maria presso S. Celso zu Mailand, von Dolcebuono, 1490 begonnen (vgl. Documente bei Calvi Notizie II, 180; die Fassade von Gal. Alessi, der Vorhof 1514 von einem unbekannten Meister); —

auch Rafael mit seinem Tonnengewölbe über dem Mittelschiff von St. Peter (§ 66) würde diesem Uebelstand nicht entgangen sein; der jüngere Ant. da Sangallo critisirte dies Schiff als lang, eng, hoch und überaus dunkel; Vasari V, p. 477 (Le M. X, p. 25), im Comment. zu v. di Ant. da Sangallo. Auch würden Rafael's Pfeiler, als Stützen eines so hohen Tonnengewölbes, schon ziemlich tiefe Coulissen gebildet, d. h. kaum mehr einen Schrägeinblick in die Seitenschiffe gestattet haben.

Die glücklichen Lösungen beginnen da, wo die Longitudinalbewegung des Gewölbes (die Aufgabe des Gothischen) im Wesentlichen aufgegeben wird und das Langhaus sich in lauter einzelne kuppelartige Räume gliedert.

Zuerst ein Unicum des Bramante: die in seine Cancelleria zu Rom eingeschlossene Kirche S. Lorenzo in Damaso (Fig. 135); ein länglicher Mittelraum, an beiden Enden mit Tonnengewölben, in der Mitte mit einer runden Flachkuppel bedeckt, welcher links das einzige Hauptlicht (ein grosses Halbrundfenster) entspricht; unten auf drei Seiten Hallen; der Schluss eine Apsis. (Seit der neuesten Restauration hat der Mittelraum eine Flachdecke.)

S. Giustina in Padua, 1516 vollendet von Andrea Riccio (Fig. 136 und 137);

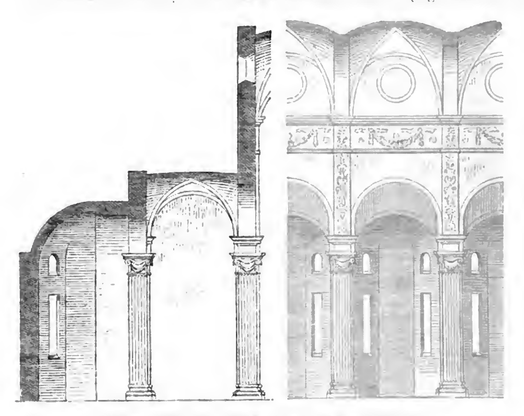


Fig. 132. S. Giovanni in Parma. Quer- und Längenschnitt. (L.)

Vasari II, p. 609 (Le M. IV, p. 113, Nota), v. di Vellano. Das Langhaus: die von Capellenreihen begleiteten Seitenschiffe tragen quer gestellte Tonnengewölbe, diese aber die drei Flachkuppeln des Mittelschiffes; — Querbau und Chor: in reichster Anordnung, mit runden Abschlüssen aller Räume und vier Hochkuppeln. Grossartigste Raum- und Lichtwirkung. (Die Capitäle § 53.) Ueber die Möglichkeit einer Berührung mit Fra Giocondo's 1505 entworfenem Plane zur Peterskirche s. des Verf.'s Cicerone V. Aufl. II, 1, S. 240.

S. Salvatore zu Venedig von Giorgio Spavento, vollendet 1534, (Fig. 138 und 139), ausserordentlich schön, ohne eine solche pomphafte Chorpartie; das Motiv von S. Marco, die Kuppeln (hier drei nach einander) auf je vier breiten Bogen ruhend, die Eckräume als freie Durchgänge auf schlanken Pfeilern; die Kuppeln mit selbständigem Licht durch Lanternen.

(Dasselbe Hauptmotiv, aber mit drei Kreuzgewölben statt Kuppeln, schon um 1500 an S. Fantino.)

(Aehnlich an S. Sepolcro zu Piacenza.)

Das Innere des Domes von Mantua von Giulio Romano, ein originelles und vorzügliches Werk, entstanden unter hemmenden Bedingungen verschiedener Art.

Der Dom von Padua, um 1550 von Righetto und della Valle, beruht auf Inspirationen von diesen Gebäuden, von den § 74 genannten oberitalischen Säulenkirchen und von Michelangelo her.

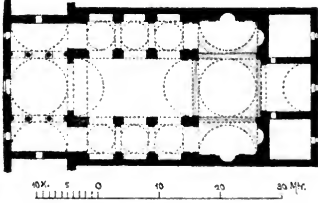


Fig. 183. Annunziata zu Arezzo. Grundriss. (Gnauth.)

(Dreischiffige Benedictinerkirchen von verschiedener Anlage dieser und etwas späterer Zeit: S. Benedetto zu Mantua, — S. Giorgio maggiore zu Venedig, von Palladio, — la Badia de' Cassinensi zu Arezzo, von Vasari, eine originelle, aber profane Anlage.)

(Als colossaler Wallfahrtsdom für die wieder catholisch werdende Welt: Madonna degli Angeli bei Assisi, dreischiffig mit Tonnengewölbe und mit mächtiger Kuppel über der Steinhütte des h. Franz; von Vignola. Auf das gewaltige dunkle Tonnengewölbe folgt der Lichtstrom dieser Kuppel.)

## § 78.

### Der Glockenthurm der Frührenaissance.

Der Glockenthurm, im Mittelalter meist getrennt von der Kirche, aber bisweilen als mächtiges Prachtstück behandelt, ist für die Renaissance im Ganzen nur ein nothwendiges Uebel.

Giotto's Campanile zu Florenz und der Thurm von Pisa genossen dauernder Bewunderung. — Der in mythischer Zeit begonnene Torrazzo von Cremona, der höchste Turm Italiens; auf einer obern Galerie waren im XVI. Jahrh. Linien angegeben, welche nach allen Ortschaften in der Runde zielten (Anonimo di Morelli).

Der Marcusthurm zu Venedig, fast formlos, kostete 1498 schon über 50,000 Ducaten (Malipiero). Sein vergoldeter Helm strahlte dem heimkehrenden Veneziauer viele Meilen weit über das Meer entgegen velut saluberrimum sidus; Sabellicus, de situ Ven. urbis, fol. 89.

Doch gab es Fälle, wo der Kirchthurm zugleich als Stadtthurm eine edlere Gestalt verlangte, und jedenfalls durfte er mit der Kirche nicht in allzugrosser Disharmonie stehen. Die Renaissance suchte auch ihn mit antiken Ordnungen, und zwar mit mehrern über einander zu bekleiden, bewies aber grosse Rathlosigkeit, zumal in Betreff des obern Abschlusses.

Hier erscheint das nordisch Gothische, dessen Thurm lauter organisches Leben und das Vorbild der ganzen Formenwelt ist, im unvergleichlichen Vortheil. Die antiken Ordnungen, schön abgestuft und mit wirksamer Abwechslung von Pilastern, Halbsäulen und Freisäulen, können zwar einen relativ schönen Thurm hervor-

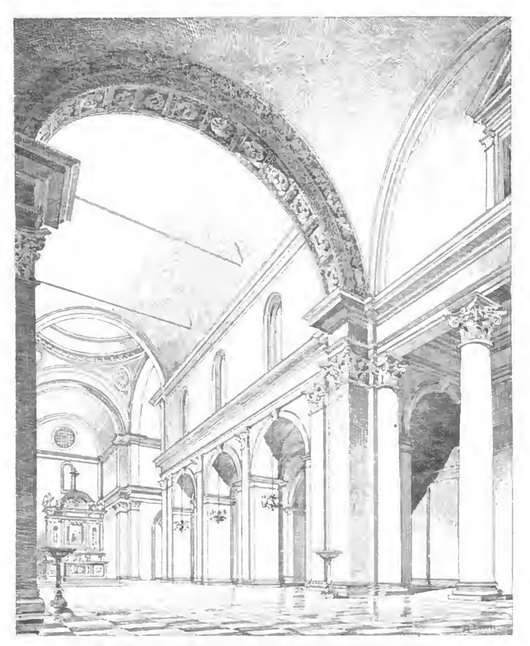


Fig. 134. Annunziata zu Arezzo. Inneres. (Loesti nach Gnauth.)

bringen helfen, obwohl man immer fühlen wird, dass der Thurmbau nicht auf diese Weise entstanden ist. Aber auch dieses mässige Ziel wurde kaum erreicht.

Alberti's Thurmtheorie, de re aedificatoria, L. VIII, c. 5, ein neutrales Product seiner Phantasie; viereckige Thürme sollen 6, runde 4 Diameter Höhe haben, oder jene mindestens 4, diese 3; der schönste Thurm aber (turris decentissima)

ist aus beiden Formen so zu mischen, dass über einem quadratischen Sockel und Erdgeschoss 3 Rundgeschosse, dann ein Quadrat von 4 lichten Bogen und endlich ein runder Monopteros mit sphärischem Kuppelchen folgt; für Alles werden Proportionen und Details angegeben.

Natürlich folgte ihm Niemand. Die runden oder polygonen Formen kamen höchstens am obern Abschluss vor, so an zwei profanen Thürmen zu Bologna; Bursellis, anal. Bonon. bei Murat. XXIII, Col. 909, 911. (Ebenda, Col. 888, die Nachricht, wie 1455 ein Kirchthurm 4 Klafter von der Stelle gerückt wurde.)

Phantasieformen thurmartiger Prachtbauten in den Fresken des Benozzo (Campo Santo von Pisa) u. dgl. m.

Der bestausgestattete Thurm des XV. Jahrh. (Halbsäulenordnungen mit Bogen, kräftige Eckpilaster, alles Marmor von Schichten verschiedener Farbe) derjenige am Dom von Ferrara.

Ganz armselig diejenigen Thürme, welche nur magere Eckpilaster zur Ein-

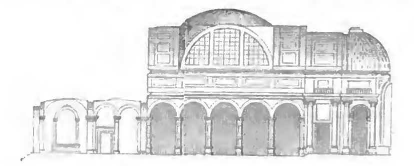


Fig. 135. Rom. S. Lorenzo in Damaso. (Nohl.)

rahmung der Stockwerke haben. (Einer der bessern derjenige neben Madonna della Quercia zu Viterbo.)

Das Beste war, wenn man die Pilaster entweder ganz aufgab und Wandbänder ohne Verpflichtung auf anderswoher gebotene Proportionen anwandte, z. B. an mehrern Thürmen von Venedig (deren lothrechte Stellung Sabellico, a. a. O., L. II, fol. 86 etwas zu früh rühmt); —

oder wenn man die Pilaster frei behandelte, sodass sie z. B. zweien Stockwerken entsprechen und also eine mächtigere Bildung erhalten.

So an dem Backsteinthurm von S. Spirito in Rom (von Pontelli?), welcher in seiner kräftigen Einfachheit vielleicht der edelste Thurm der Frührenaissance ist (Fig. 140).

§ 79.

Der Glockenthurm des XVI. Jahrhunderts.

Das XVI. Jahrhundert gab den Thürmen seine kräftigere Formensprache, und nahm sie bisweilen zu zweien oder zu vieren in die Composition des Kirchenbaues auf, mit dessen Ordnungen nunmehr die ihrigen in strengerer Harmonie stehen.

Einzelne damals bewunderte Thürme: Vasari V, p. 353, Nota 1 (Le M. IX. p. 226, Nota), v. di Baccio d'Agnolo; — VI, p. 356, Nota 1, (Le M. XI, p. 122 s.), v. di Sanmicheli.

Bisweilen scheute man sich doch vor den Thürmen, die man in die Composition aufnahm, wie vor fremden Gästen. An der Kirche zu Montepulciano (§ 64), wo sie in den vordern Ecken des griechischen Kreuzes stehen und den Ordnungen

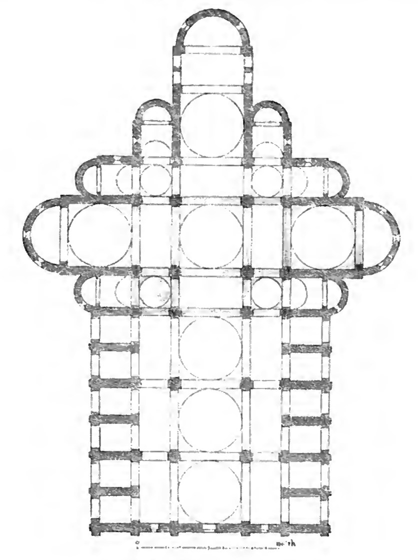


Fig. 136. S. Giustina zu Padua. (L.)

des Hauptbaues völlig gehorchen, bleiben sie doch durch Gässchen von demselben getrennt. (Nur der eine ist ausgeführt, s. oben S. 118, Fig. 71 u. 72).

Bei Geymüller, T. 42, der Entwurf einer Fassade für St. Peter (jetzt in der Albertina zu Wien) angeblich von Rafael, eher von Perin del Vaga; die Thürme würden zu den geistreichern der Renaissance gehören.

Dagegen der Entwurf des jüngern Ant. da Sangallo (§ 66) für St. Peter (im speculum romanae magnificentiae) mit Thürmen, an welchen Säulen, Halbsäulen und Obelisken auf das Thörichteste gehäuft sind.

Von Serlio's Kirchenplänen im V. Buche gehören hieher der 11. und 12. (Vgl. § 67.)

Der obere Abschluss gehört bisweilen einer ganz anarchischen Phantasie an, welche sich auch jeder Beschreibung entzieht. Ist aber das oberste Stockwerk viereckig, so folgt doch meist nur ein vierseitiges ziemlich flaches Dach wie auf den Thürmen römischer Basiliken; und so auch an S. Spirito, § 78, — oder ein Spitzhelm von Stein, oder von Zimmerwerk mit bleierner Bedachung. Dan. Barbaro, der seinen Marcusthurm vor Augen hatte, verlangt (ad Vitruv. L. IV, c. 8) für die Höhe solcher Helme das Anderthalbfache der Basis.

Wie an der Fassade, so weiss dann auch am Thurm der Barockstyl seine guten und schlechten Mittel viel wirksamer zu brauchen. Mächtige Fenster, Rustica an den Ecken, derbe Consolen unter den Gängen, starke plastische Zuthaten (Guirlanden, Löwenköpfe etc.), gebrochene und geschmückte Giebel, Abwechselung von Stein und Backstein etc.

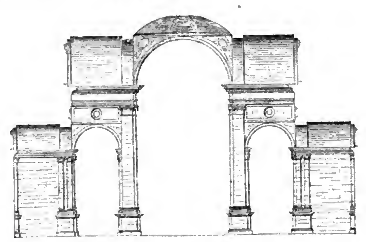


Fig. 137. S. Giustina zu Padua. (L.)

Der unvollendete, einfach tüchtige Thurm neben S. Chiara in Neapel, früher als Werk des XIV. Jahrh. für die Priorität Neapels in der Renaissance geltend gemacht, ist notorisch erst nach 1600 erbaut. D'Agincourt T. 54.

## § 80.

### Einzelne Capellen und Sacristeien.

Die einzelnen an Kirchen angebauten Capellen und Sacristeien gehören zum Theil zu den besten Leistungen der Renaissance, schon weil dieselbe hier innerhalb ihres wahrsten Elementes arbeitet, indem es nämlich grösstentheils centrale Anlagen sind. Im XV. Jahrhundert herrscht besonders ein von Florenz ausgehender Typus: ein grösserer viereckiger Raum mit Kuppel, dahinter ein kleinerer mit Cupolette; daneben kommt auch das Achteck vor.

Die Sacristei ist thatsächlich zugleich Capelle durch ihren Altar.

Von berühmtern Capellen ist nur die des hl. Antonius im Santo zu Padua ein Langbau, und zwar an der einen Langseite geöffnet.

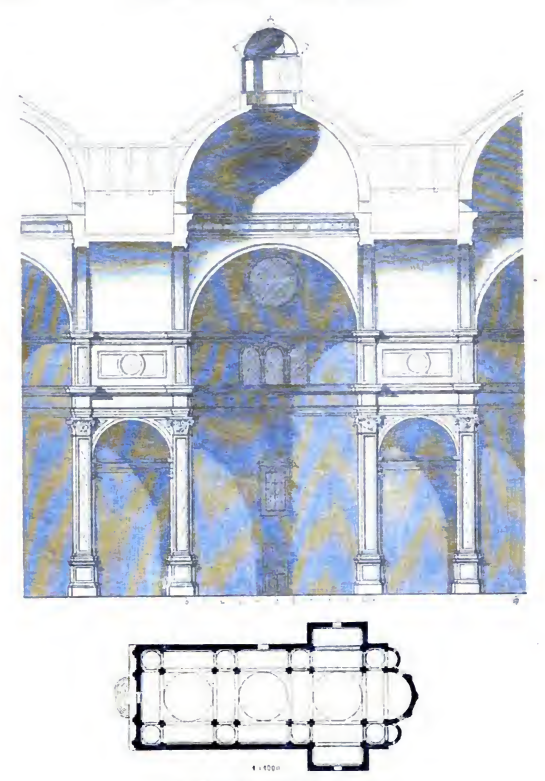


Fig. 138 und 139. S. Salvatore zu Venedig.

Der florentinische Typus am einfachsten in Michelozzo's Sacristei von S. Marco 1437, wo der Hauptraum sogar nur ein Kreuzgewölbe, und in desselben Capp. Medici am Noviziat von S. Croce; —

reicher und grossartiger, mit eigentlicher, sogar lichtbringender Kuppel: in Brunellesco's alter Sacristei bei S. Lorenzo (Fig. 141) und Capp. de' Pazzi bei S. Croce (§ 63), sowie an Michelozzo's Schlusscapelle hinter S. Eustorgio zu Mailand (laut Inschrift begonnen 1462; vgl. § 65), wo der kleinere Ausbau mit Cupolette den Prachtsarg des S. Pietro martire enthält; das Aeussere ein beachtenswerther Backsteinbau (Fig. 142).

Gradation der ausserdem üblichsten Formen: viereckige Capelle mit hinausgerückten Wandnischen und kuppelichtem Gewölbe (so die des Cardinals von Portugal an S. Miniato bei Florenz, 1461—1466 erbaut von Rossellino, geschmückt von den Robbia und Ant. Pollajuolo); —

ähnlich die Sacristei von S. Felicità, 1470, zierliche Pilaster und Gesimse; —

desgleichen zwei Capellen an S. Pietro dei Cassinensi zu Perugia mit reicher Wandgliederung; wahrscheinlich von dem Florentiner Francesco di Guido, um 1500 (Laspeyres, Fig. 207 u. 208); —

oder mit einer flachen Kuppel; —

oder derselbe Raum mit einem lichtbringenden Ausbau, welcher dann ein Kuppelchen trägt (so einige Capellen an bolognesischen Kirchen); —

oder man vermag dem Hauptraum selber halbrunde, sog. Lunettenfenster zu geben; —

oder der Kuppel desselben einen Kreis kleiner Rundfenster; —

oder sogar einen Cylinder mit Fenstern (so die Cap. S. Biagio in SS. Nazaro e Celso zu Verona); —

oder es entsteht, indem man die Wände hinausrückt, ein griechisches Kreuz; so ruht in der graziösen Johannescapelle des Domes von Genua der Cylinder auf 3 Tonnengewölben und einem vordern, triumphbogenähnlichen, noch halbgothischen Eingang.

Das Zierlichste in Venedig: der Chorbau von S. Maria de' miracoli, 1481 von Pietro Lombardo; — die Capellchen des Guglielmo Bergamasco, sowohl das viereckige mit Ecksäulen und Kuppel an SS. Apostoli, als das sechseckige bei S. Michele 1530, ein geistlicher Pavillon.



Fig. 140. Thurm an S. Spirito.

Die Cap. Colleoni zu Bergamo (§ 5) aussen reich incrustirt, innen stark verändert.

In den zwei Eingangscapellen in S. Sisto zu Piacenza (§ 74) ist eine grosse Centralcomposition auf einem Raum zusammengepresst, der mindestens dreimal so gross sein müsste.

Achtecke: die Sacristei Cronaca's (§ 64, Fig. 143 und 144), — und die des Bramante bei S. Satiro zu Mailand (Fig. 145), auf engem, rings eingeschlossenem Raum, mit Nischen unten, einem herrlichen Fries in der Mitte, einem zierlichen

obern Umgang und dem schönsten Oberlicht. „E perchè veniva ad essere oscura, come quella che era triplicata, escogitò luminarla d'alto." Anonimo di Morelli (§ 136).

Im XVI. Jahrhundert wird das griechische Kreuz oder wenigstens ein System von vier Bogen mit Hochkuppel die beliebteste Form für Prachtcapellen. Rafael

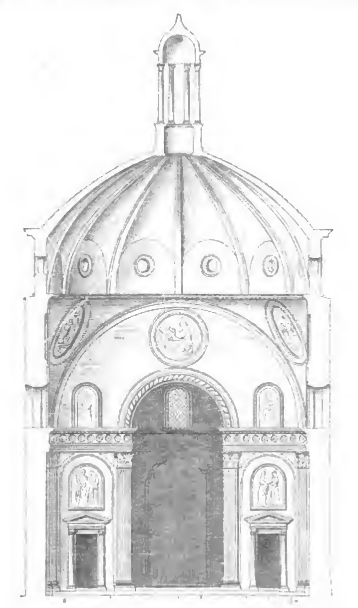


Fig. 141. Alte Sacristei von S. Lorenzo zu Florenz. (Becker.)

gab ihr die höchste Vollendung in der Cap. Chigi (Fig. 146) an S. Maria del popolo zu Rom (die schräglaufenden Pfeiler mit ihren Nischen und den trapezoidischen Pendentifs sind bereits ein St. Peter im Kleinen). Auch der Barockstyl offenbart an solchen Bauten seinen besten Schönheitssinn: Capellen Sixtus V. und Paul's V. an S. Maria Maggiore, Cap. Corsini am Lateran.

Michelangelo's Sagrestia nuova (oder mediceische Capelle) an S. Lorenzo in



Von hohem und einzigem Werthe: die weissmarmorne Cathedrale von Como. Die musterhaft vollständige Inschrift am äussern Chorende: Cum hoc templum vetustate confectum esset, a populo Comensi renovari coeptum est MCCCLXXXXVI. Huius vero posterioris partis iacta sunt fundamenta MDXIII, XXII. Decembris, frontis et laterum iam opere perfecto. Thomas de Rodariis faciebat. — Gothisch begonnen und langsam von der Fassade her gebaut, bleibt das Langhaus im Innern

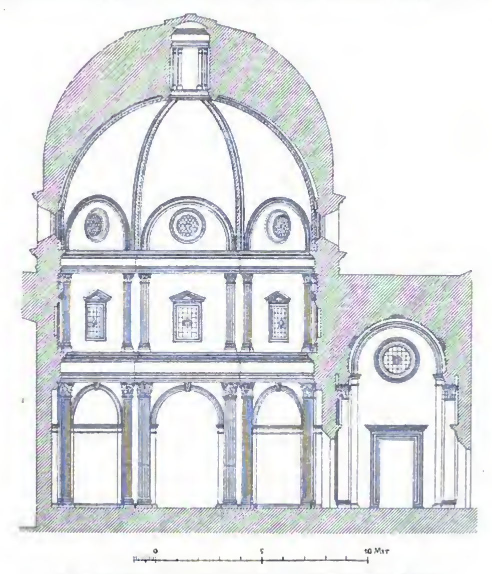



Fig. 144. Sacristei von S. Spirito in Florenz. Durchschnitt. (Nach Mayreder.)

gothisch, doch so, dass die anfangs engen Intervalle weiter und schönräumiger werden; aussen Umdeutung in einen prachtvollen Renaissancebau, theilweise nach Angabe Bramante's (Südportal, datirt 1491, drei benachbarte Fenster und Gesimse), vgl. v. Geymüller, Entwürfe, S. 39 ff. Die vortretenden Streben erhalten Sockel und Kranzgesimse in freier antiker Bildung, darüber statt der Spitzthürmchen candelaberartige Prachtzierden von sehr viel schönerer Form als alle ähnlichen französischen Uebersetzungen aus dem Gothischen; die Wandflächen mit Rahmenpro-

filen umfasst. Querbau und Chor, der Bau Rodari's seit 1513, mit polygonen Abschlüssen, eines der schönsten Bauwerke Italiens, aussen mit den Formen des Langhauses in gereinigter und veredelter Gestalt (die Kuppel modern). — Vgl. v. Bezold, Deutsche Bauzeitung 1885.

Im Verlauf des XVI. Jahrhunderts wird die Pilasterbekleidung der Langseiten zwar zur Regel, aber meist in kalter und gleichgiltiger Form. Seit Michelangelo's corinthischer Ordnung und oberer Attika am Aeussern von St. Peter



Fig. 145. Sacristei von S. Satiro zu Mailand. (Lasius.)

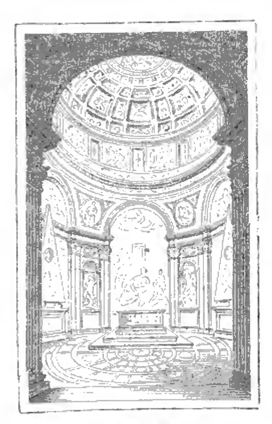


Fig. 146. Cap. Chigi in S. Maria del Popolo. (Nohl.)

(einem Motiv von streitigem Werthe) hatte der Barockstyl ein Vorbild für Eine Pilasterordnung, sowie seit S. Fedele in Mailand (von Pellegrini) für zwei Halbsäulen- oder Pilasterordnungen über einander.

Häufig jetzt statt der Pilaster etwas vortretende Streben, auf welche dann vom Oberschiff ähnliche Voluten niederrollen wie die der Fassade (§ 69, 70).

Einzelne besonders reiche Anlagen haben am Dachrand eine durchgehende Balustrade. An St. Peter war eine solche schon von Michelangelo beabsichtigt, und die wenigen Stellen, wo sie wirklich ausgeführt ist, zeigen, wie sehr auf ihre Wirkung gerechnet war (§ 66).



Fig. 142. Capelle an S. Eustorgio zu Mailand. (Nach Paravicini.)

Florenz (Fig. 147) schliesst sich dagegen in der Anlage wieder an das Motiv Brunellesco's und Michelozzo's an, erreicht aber in den cubischen Verhältnissen

und in der allgemeinen Wirkung (trotz schwerer Willkür des Details) die allergrosste Schönheit. Architectur und Sculptur sind so zusammengedacht, als hätte der Meister aus einem und demselben Thon Sarcophage, Statuen, Pilaster, Simse. Nischen, Thüren und Fenster vormodellirt. Höchste Einheit von Raum, Licht und Formen. (Doch sind eine ganze Anzahl von Nischen, für Statuen bestimmt, leer geblieben; Vasari VII, p. 203, Nota 2 (Le M. XII, p. 214, Nota), v. di Michelangelo, und die Madonna und die beiden Heiligen waren ursprünglich für eine andere Stelle bestimmt. Und sogar für die Sarcophage ist durch H. Grimm eine ursprünglich andere Form und Anordnung wahrscheinlich gemacht; doch möchte Michelangelo auch die jetzige wohl selber vorgezeichnet oder wenigstens gutgeheissen haben).

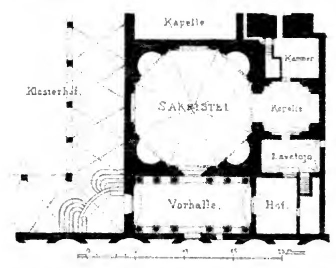



Fig. 143. Sacristei von S. Spirito in Florenz. Grundriss. (Nach Mayreder.)

Ausserdem kommen auch einige Rundcapellen aus dem Anfang des XVI. Jahrh. vor: Cap. S. Giovanni im Dom von Siena (Fig. 148), Cap. Caraccioli in S. Gio. a Carbonara zu Neapel (1516, sehr hübsch); dann die schon genannte Cap. Sanmicheli's an S. Bernardino zu Verona, das Meisterwerk dieser Art, vgl. § 67. Fig. 91 und 92.

## § 81.

### Das Aeussere der Langkirchen.

Die Durchbildung des Aeussern an den Langkirchen, abgesehen von der Fassade und vom Chor- und Kuppelbau, der vom Centralbau entlehnt wird, blieb im Ganzen ziemlich vernachlässigt.

Neben dem in § 68 erwähnten Grunde kam sehr in Betracht: die häufige Durchbrechung der Langseiten durch Anbau von Capellen; auch wirkte das Nichtvollenden der Fassaden übel auf die Langseiten zurück.

Brunellesco gab der Basilica S. Lorenzo (Fig. 149) eine einfach schöne Bekleidung von Pilastern (an den Capellenreihen), Wandbändern und Consolen, letztere vielleicht auf Anregung von S. Frediano in Lucca hin; ähnlich an der Badia bei Fiesole.

Sonst ist die Bekleidung mit Pilasterordnungen an den Mauern der Nebenschiffe und auch wohl noch des Oberbaues nur in sehr wenigen Beispielen des XV. Jahrhunderts vorhanden: S. Severino zu Neapel (von Mormandi, 1490), das Kirchlein des Pontanus ebenda (1492, angeblich nach einer Zeichnung des Ciccione), einige oberitalienische Backsteinkirchen u. s. w. Selbst in Venedig hat nur S. Maria de' miracoli auch an den Seiten die volle Prachtincrustation mit Pilastern.

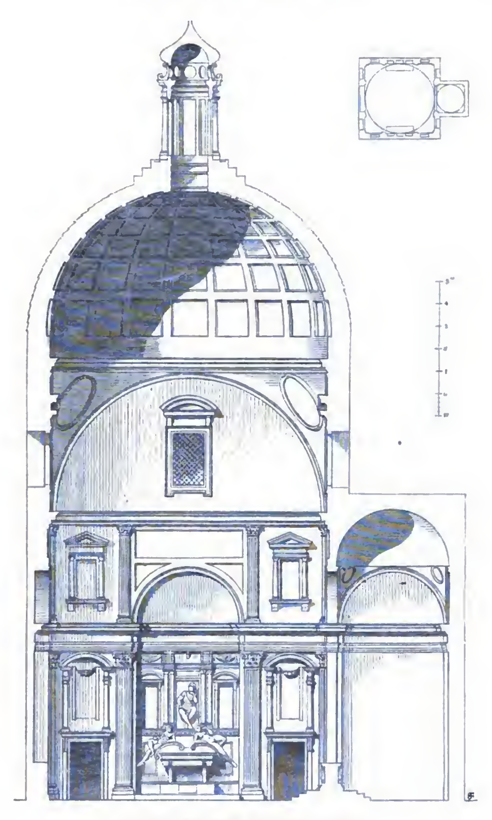


Fig. 147. Mediceische Capelle bei S. Lorenzo.

§ 82.

## Allgemeine Ansicht vom Kirchenbau.

Die Renaissance verlässt sich beim Kirchenbau darauf, dass durch Hoheit und Schönheit des architectonischen Eindruckes ein wahres Gefühl alles Höchsten hervorzubringen sei. Sie bedarf keines sacralen Styles (§ 61, 62); ihr souveränes Werk zumal, der Centralbau, wäre ein Heiligthum in ihrem Sinne auch abgesehen von allem Zweck und auch ohne Kirchweihe.

Alberti, de re aedificatoria L. VII, c. 3, 5, 10, 12, 13, 15, gibt diess Gefühl stärker heidnisch gefärbt als ein anderer. In den Tempel steigt das Göttliche (superi) nieder, um unsere Opfer und Gebete in Empfang zu nehmen. Sollte aber auch das Göttliche sich um der Menschen hinfälliges Bauwesen nicht kümmern, so trägt es doch viel für die Frömmigkeit aus, dass die Tempel Etwas an sich haben, was das Gemüth erfreut und durch Bewunderung fesselt. Der Eintretende soll von Erstaunen und Schauer hingerissen sein, dass er laut ausrufen möchte: dieser Ort ist Gottes würdig! — Die Wirkung soll eine solche sein, dass man ungewiss bleibe, ob die Kunst oder der Verewigungssinn grösser gewesen. — Die Lage verlangt er isolirt, in der Mitte eines Platzes oder breiter Strassen, auf hohem Unterbau. Im Innern redet er dem Einen Altar das Wort, sintemal das Sacrament von den Liebesmahlen der ersten Christen abstamme und erst die spätere Zeit „Alles mit Altären vollgepfropft" habe. Auch seine Lobrede auf nächtliche Beleuchtung ist vielleicht eine urchristliche Reminiscenz, obgleich er dabei von den Alten redet, welche „in den Schalen ihrer Candelaber grosse wohlduftende Flammen anzündeten".



Fig. 118. Dom von Siena. Cap. S. Giovanni. (Nohl.)

Höchst bezeichnend für die Herrschaft der Bauform ist seine Polemik gegen Fresken, welche höchstens in die Vorhalle gehören; statt derselben verlangt er Tafelbilder und noch lieber Statuen für das Innere. Zweimal empfiehlt er die Incrustation, vielleicht nur um den Fresken zu entgehen (vgl. § 265).

Die Fenster verlangt er mässig gross und in der Höhe, sodass man durch dieselben nur den Himmel erblicke. Ja der Schauer eines gewissen Dunkels vermehre die Andacht. (Vgl. Thom. Morus, Utopia, ed. Basil. 1563, p. 146.)

(Gleichzeitig, gegen 1450, spricht M. Savonarola sogar von einem Verhältniss der dunkeln Gassenhallen zur andächtigen Stimmung, und zwar bei Anlass von Padua; bei Murat. XXIV, Col. 1179. Dagegen rühmt Pius II., Comment. L. IX, p. 431, an seiner Kirche zu Pienza die Helligkeit.)

## § 83.

### Die Symmetrie des Anblickes.

Zu dem beabsichtigten Eindruck gehört vor Allem, dass die Symmetrie des Anblickes (§ 30) wenigstens im Innern nicht gestört werde. Das XV. und XVI. Jahrhundert bringen derselben sowohl in schon bestehenden Kirchen als auch in Neubauten sehr namhafte Opfer. Die Schwesterkünste sollen sich zwar einfinden, aber der architectonischen Gesammtwirkung unterordnen.

Die bisherigen Kirchen waren voller Einbauten, z. B. vortretender Grabmäler und Altäre; man „repurgirte" sie und stellte für die Neubauten strenge Gesetze auf.

Schon 1391 wurde im Dom von Florenz die Errichtung eines Prachtaltars am zweiten Pfeiler rechts nur gestattet, wenn der Altar nicht breiter werde als der Pfeiler und keine Wappen daneben aufgehängt würden; Gaye, carteggio I, p. 534.

Im XV. Jahrh. sind namentlich die Päpste streng hierin. Nicolaus V. (1447 bis 1455) verfügte zum Voraus für seinen Neubau von St. Peter, dass keine Gräber, auch nicht von Päpsten und Prälaten, diesen Tempel beflecken sollten; Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 935.

Pius II. (1458—1464) liess zwar den alten Bau stehen, demolirte aber die sehr ungleichen Capellen und baute sie nach der Schnur um, wodurch der Anblick des Innern augustior et patentior wurde. Als er für den Schädel des h. Andreas eine grosse Capelle anbaute, musste rings Alles weichen, auch Papst- und Cardinalsgräber, welche den Raum der Kirche „willkürlich in Beschlag genommen hatten"; Platina, de vitis pontiff. p. 312; — Vitae Papar., l. c. Col. 985.

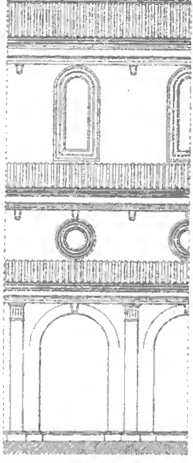


Fig. 149. S. Lorenzo in Florenz. Theilaufriss der Langseiten. (Nach Bühlmann.)

In der Kirche seiner neuen Stadt Pienza (§ 8) sollte man gleich beim Eintritt den ganzen dreischiffigen Bau (§ 77) mit allen Capellen und Altären, wohl beleuchtet und trefflich ausgestattet wie er war, überblicken; Alles, mit Ausnahme der bunten Gewölbe, hatte entweder die Steinfarbe oder einen ganz hellen Ton; auch hier waren die Fresken ausgeschlossen (vgl. § 82) und die Malerei auf die Tafeln der Altäre, Werke sienesischer Meister, beschränkt, und dabei hatten die ziemlich grossen Fenster nur weisses Glas. In Pienza selbst erliess Pius 14. September 1462 eine Bulle im Zwölftafelstyl: Niemand solle hier, abgesehen von der Capitelsgruft, einen Todten begraben, Niemand die helle Farbe der Wände und der Pfeiler verletzen, Malereien anbringen, Tafeln aufhängen, Capellen anbauen

oder mehr Altäre errichten als die, welche da seien etc. Vgl. obige Stellen und: Pii II. Comment. L. IX, p. 430 ss.

Sixtus IV. (1471—1484) „reinigte" nochmals St. Peter und den Lateran und machte St. Peter heller durch Erneuerung der Fenster aus dünnen Marmorplatten und Glas; Vitae Papar., l. c. Col. 1064.

Dieser Geist der Regelmässigkeit wurde namentlich in Toscana zur Zeit des Herzogs Cosimo I. und zum Theil durch ihn vielen alten Kunstwerken verderblich (§ 56).

Der Dom von Pisa, bis 1540 voll alter Altarwerke verschiedener Herkunft und Grösse, erhielt jetzt lauter Altäre von gleichmässiger Marmoreinfassung, in deren Gemälden (von meist untergeordneten Leuten) nur dieselben Heiligen vorzukommen brauchten wie auf den entsprechenden frühern Bildern: Vasari V, p. 127 (Le M. IX, p. 45), v. di Sogliani.

Auf Cosimo's Befehl mussten auch die neuen Altäre in S. Maria novella zu Florenz den Pfeilerintervallen entsprechen. Er liess den Dom austünchen. Vasari VII, p. 417 (Le M. I, p. 54) in s. eigenen Leben; — VI, p. 141 (Le M. X, p. 299), v. di Bandinelli.

Bei diesem Anlass ist noch der schon früh vorkommenden Scheinerweiterung des Raumes durch perspectivisch einwärts vertiefte Verzierung der Wand zu gedenken. Bramante ging dieser Grille zweimal nach, in der Scheinhalle über dem Hochaltar von S. Satiro zu Mailand, und in den Nischen der Incoronata zu Lodi, wenn er hier an dem Entwurfe des Battagio betheiligt war (vgl. § 65).

## X. Kapitel.

# Klöster und Bruderschaftsgebäude.

### § 84.

### Die Klöster im Norden und im Süden.

In den Klosteranlagen hatte schon das Mittelalter eine ziemlich hohe Vollkommenheit erreicht. Auch haben dieselben im Norden nicht selten eine grössere monumentale Ausbildung aufzuweisen als irgendwo in Italien vor der Renaissance.

Die bekannte Gesammtheit von Räumen: Capitelhaus, Dormitorium, Refectorium, Scriptorium, Wohnung des Abtes oder Priors, Kreuzgänge, Vorrathsgebäude, Krankenwohnung, Gastwohnung, Ställe u. s. w., — im Klosterplan von St. Gallen (820) noch über ein grosses Quadrat hin verzettelt; —

schon eine mehr geschlossene, von römischen Villen abgeleitete Anlage hatten vielleicht im IX. Jahrhundert die stattlichsten Klöster Italiens: Farfa und Nonantula; Historia Farfens., bei Pertz, Monum. XIII, p. 530, 533, 546; —

im XII. Jahrhundert dagegen war bereits der Norden im Vorsprung für die Grösse der Anlage sowohl als für die monumentale Durchführung. Vgl. Caumont, Abécédaire und die Publicationen des Comité historique des arts et monuments. Eine belgische Abtei hatte z. B. schon gleiche Scheitelhöhen für den ganzen Hauptbau; Gesta abbatum Trudonens., bei Pertz, Monum. XII, beim Umbau seit 1160.

In Italien wird aus dem XII. bis XIV. Jahrhundert kaum ein Klosterbau vom Rang der reichern nordischen Abteien nachzuweisen sein. Eine catonische Stimme für Einfachheit der Klöster und selbst ihrer Kirchen Matteo Villani L. VIII, c. 10.

Indess besass der italienische Klosterbau ein Element, welches ihm mit der Zeit jede grosse und freie Combination sehr erleichterte, nämlich die Säulenhalle statt des geschlossenen, bloss mit Fenstern und Thüren nach aussen geöffneten Kreuzganges.

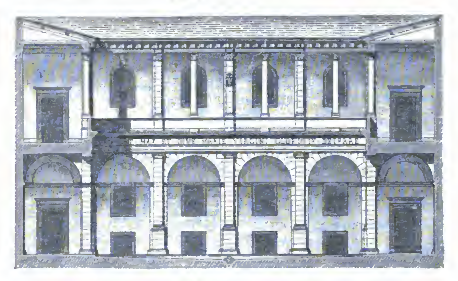


Fig. 150. Hof an S. Maria della Pace. (Nach Letarouilly.)

Auch bei geschlossenen Gängen mit Brustwehrmauern, wie z. B. den Klosterhöfen am Lateran und an St. Paul (§ 16), und sogar bei eigentlichen Mauern mit Fenstern, z. B. dem Camposanto zu Pisa bleibt der Einfall von Licht und Luft beträchtlich stärker als im Norden.

Weit das häufigste aber sind seit der Römerzeit die offenen Bogenhallen; mit antiken Säulen z. B. die prächtigen Atrien der Dome von Capua und Salerno, welche wir wohl hier mit anführen dürfen (XI. Jahrh.).

Der Character der offenen Halle, von Säulen oder Pfeilern, lag wesentlich darin, dass sie zum Erdgeschoss des Hauptbaues des Klosters gehörte (während der nordische Kreuzgang viel feierlicher abgeschlossen war), dass sie bei geringerem Aufwand eine sehr viel grössere Freiheit der Anordnung, namentlich der Intervalle gestattete, und dass der Inhalt der Halle (Fresken, Grabmäler) auch vom Hofe aus sichtbar war.

Während ferner das nordische Kloster bloss Einen Kreuzgang hat, wird in Italien die Halle um alle Höfe herumgeführt und dient als Ausdruck auch für einzelne Gänge in allen Theilen und Stockwerken des Klosters. Hauptbeispiele

der gothischen Zeit: die Höfe des Santo zu Padua; die Höfe und Aussengalerien etc. an S. Francesco zu Assisi. — Alla Quercia zu Viterbo über einem gothischen Erdgeschoss eine schöne obere Halle im Style des ältern Antonio da Sangallo.

## § 85.

### Uebersicht des Klosterbaues.

Die Renaissance bekam in Italien wieder grössere und prächtigere Klöster zu bauen als die nordischen des XV. Jahrhunderts sind. Die treff-

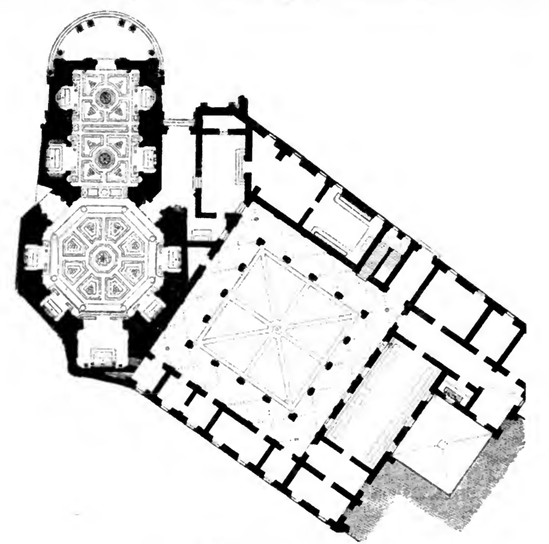


Fig. 151. S. Maria della Pace. (Nach Letarouilly).

liche rationelle Anlage und die Schönheit und Vielgestaltigkeit ihres Hallenbaues geben denselben eine hohe Bedeutung. Einzelne Haupträume des Innern erreichten hie und da eine Ausbildung, welche schon damals als classisch galt.

Die damalige Zerrüttung des Benedictinerordens im Norden ist bekannt. — Für Italien kommen ausser den grossen Carthausen, Camaldulenser- und Cassinenser-

klöstern wahrscheinlich auch in künstlerischer Beziehung Vallombrosa und Alla Vernia in Betracht, die dem Verf. nicht bekannt sind.

Der Hallenbau, auf Säulen oder Pfeilern, schafft aus dem Contrast der Stockwerke — mag das Obergeschoss eine Mauer mit Fenstern oder wieder eine Halle sein —, aus dem Längen- und Breitenverhältniss zur Höhe, aus den dichten oder weiten Intervallen, aus der Behandlung der Bogen, Simse und Füllungsmedaillons mit beständig neuer Begeisterung ein edles und zierliches Werk nach dem andern. — Viele einzelne Klosterhöfe aufgezählt in des Verf. Cicerone, a. m. O. — Eine niedrige Brustwehrmauer wurde oft noch beibehalten, etwa um das Eindringen der Nässe vom Hofe oder Garten her zu verhindern.

Besondere Motive: § 35 (Giul. da Sangallo), § 46 (Certosa von Pavia). Für ländliche Chorherrnresidenzen war Brunellesco's Badia bei Fiesole ein unübertreff-

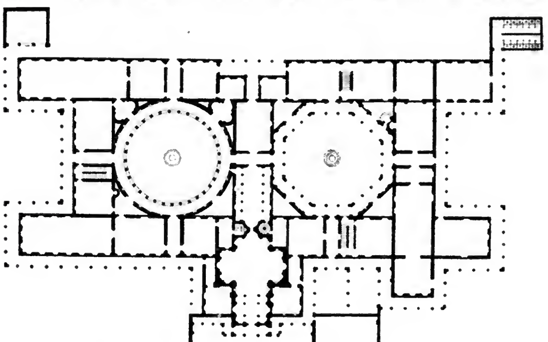


Fig. 152. Entwurf zu einem Kloster, von B. Peruzzi. (Nach Redtenbacher.)

liches Muster; für Dominicanerklöster dasjenige von S. Marco zu Florenz, 1437 bis 1443 erbaut von Michelozzo; Vasari II, p. 439 ss. (Le M. III, p. 277 u. 279, Nota), v. di Michelozzo („das am besten entworfene, schönste und bequemste Kloster in Italien;" die Lobsprüche sind relativ, als von einem Mendicantenkloster zu verstehen, denn die höhern Orden bauten viel prächtiger).

Unter Brunellesco's Säulenhöfen der schönste: der zweite in S. Croce.

Von Pfeilerhöfen sind unübertrefflich schön und dabei sehr einfach: das Atrium von S. Maria presso S. Celso in Mailand (§ 46), von einem unbekannten Meister; — ferner der Hof des Bramante im Chorherrnstift bei S. Maria della Pace zu Rom (Fig. 150 u. 151); zwischen die viel niedrigern Pfeiler des Obergeschosses kommt je eine Säule, also über die Mitte des untern Bogens (wie in einigen bolognesischen Palästen, § 46). Pedanten verurtheilten das reizende Motiv, und Serlio, L. IV, fol. 176, bringt es nur mit schüchternen Entschuldigungen wieder vor. An seinen

früheren Säulenhöfen, wenigstens an zweien bei S. Ambrogio zu Mailand, hatte Bramante dem obern, geschlossenen Stockwerk eine Pilasterordnung gegeben, wo ebenfalls zwei Intervalle auf eines der untern Säulenhalle kommen.

Schöne Hofcisternen: der Pozzo von S. Pietro in Vincoli zu Rom; ehemals auch der des Jesuatenklosters bei Florenz.

Berühmte Bibliothekräume: die von Cosimo im Exil gestiftete Bibl. in S. Giorgio maggiore zu Venedig (1433) und die von S. Marco in Florenz (1437 bis 1443), beide von Michelozzo (letztere unverändert vorhanden). — Vgl. den Einblick in die vaticanische Bibl., und zwar den unter Sixtus IV. ausgeführten Bau als Hintergrund des bekannten Fresco von Melozzo da Forlì in der vaticanischen Gemäldesammlung, wo Platina kniend vor dem Papste dargestellt ist.

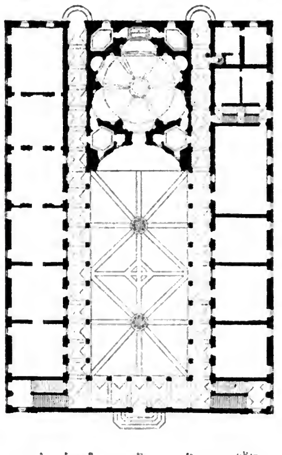


Fig. 158. Sapienza zu Rom. Grundriss. (Nach Gurlitt.)

Ein berühmtes Refectorium: das von Eugen IV. 1442 in S. Salvatore zu Venedig gestiftete, sammt reichsculpirtem Kreuzgang; Sansovino, Venezia, fol. 48. (Jetzt nicht mehr vorhanden?)

Klöster höhern Ranges, zumal auf dem Lande oder in bequemen Städten gelegene, erhielten bisweilen eine gewaltige bauliche Ausdehnung nebst weiten Gartenanlagen.

S. Giustina in Padua, mit seinen fünf Höfen, hatte einst mit seinen Gärten, Wiesen und Fischereien eine Miglie Umfang; ganz von Mauern und Wasser umgeben, mehr castrum als claustrum zu nennen; M. Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1143. —

Gewaltig gross: S. Severino zu Neapel; S. Ambrogio zu Mailand; Monte Cassino (mit imposantem Atrium) etc.

Sehr vollständig: die Certosen bei Pavia und bei Florenz, letztere mit Ausnahme der Kirche fast ganz Renaissance; der Grundriss bei Grandjean und Famin, archit. toscane, willkürlich verändert. — Die Diocletiansthermen von Rom, S. Maria degli Angeli, umgebaut zur Certosa von Michelangelo, mit seinem (jetzt vermauerten und zum Museum eingerichteten) Hundertsäulenhof. (Die der Sage nach von M. gepflanzten Cypressen sind 1888 einem Sturm zum Opfer gefallen.)

Von den 1529 zerstörten Klöstern bei Florenz begeisterte Schilderungen bei Vasari III, p. 570 ss. (Le M. VI, p. 33 ss.), v. di Perugino (das Kloster der kunstliebenden Jesuaten, § 269, mit einem Durchblick durch alle Hallen bis in den Garten), und bei Varchi, stor. fiorent. III, p. 86 (Kloster S. Gallo).

Bibliotheken, Refectorien und Haupttreppen sind nicht selten im XVII. Jahrhundert dem Colossalgeschmack des Barockstyls zu Liebe umgebaut worden.

Unter den Entwürfen Peruzzi's in den Uffizien drei schöne Projecte grosser Klosteranlagen, welche u. A. enthalten sollten: Kirche, Sacristei, Beichtraum, Oratorium, Capitelsaal, Parlatorium, Refectorien, Kreuzgänge mit Brunnen, Krankenhaus, Herberge, Bibliothek, Wohnung des Wirthschaftsverwalters, Küchen, Speisekammern, Bäckerei, Korn- und Oelspeicher, Waschküche etc., sowie grosse Gärten und Hallen für Sommer- u. Winteraufenthalt; vgl. Fig. 152 nach der Reproduction von Redtenbacher, Bald. Peruzzi und seine Werke, T. 13.

## § 86.

### Bischofshöfe und Universitäten.

Von bischöflichen Residenzen, die sich wohl einigermassen den klösterlichen Anlagen nähern mochten, ist aus dem XV. Jahrhundert wenig, aus dem XVI. Einiges Treffliche erhalten.

Die von Padua, 1445 vom Bischof Pietro Donato erbaut, übertraf sogar die damaligen päpstlichen Wohnungen; sie enthielt zwei sehr grosse Säle, zwei Capellen, eine Menge reicher Zimmer, grosse Vorrathsräume, Ställe für 50 Pferde, einen prächtigen Garten; Savonarola, l. c. Col. 1171.

Der Bischofshof zu Pienza vielleicht normal für jene Zeit? (Vgl. den Grundriss in § 91 und dazu Allg. Bauzeitung 1882).

Im erzbischöflichen Palast zu Pisa die Hofhalle in der Art von Brunellesco's Klosterhallen, nur in grössern Verhältnissen und weissem Marmor. (Ende XV. Jahrh.) Am Vescovato zu Vicenza im Hof eine zierliche Halle vom Jahre 1494.



Fig. 154. Hof der Sapienza zu Rom. Ansicht. (Nohl.)

Aus der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts das einfach gute Vescovato zu Pavia.

Aus der Zeit von 1540 bis 1580 die Arcivescovati zu Mailand und Bologna, von Pellegrini, — und zu Florenz, von Gio. Ant. Dosio; ersteres düster, imposant (§ 56), letzteres mit geistreicher Hofanlage.

Von den weltlichen Palästen unterscheiden sich solche Gebäude auch aussen durch eine kenntliche, aber schwer zu bestimmende Nuance. Die Bureaux um den Hof herum geben ihnen zum Theil einen Character von Verwaltungsgebäuden.

Ebenso nähern sich dem Kloster die Baulichkeiten von Schulen und Universitäten, indem sowohl Convicte als Complexe von Hörsälen sich am besten um einen Hallenhof gruppirten.

Aus dem XV. Jahrh. der Hof der Universität Pisa, den Klosterhöfen Brunellesco's entsprechend. — Vom Collegio del Cardinale zu Padua eine unklare Beschreibung bei Savonarola, l. c. Col. 1182. Spanien und England besitzen viel Prächtigeres.

Aus dem XVI. Jahrh. Sansovino's schöner jetziger Hof der Universität zu Padua 1552, Doppelhalle mit geradem Gebälk; — und der majestätische Hof der Sapienza zu Rom (Fig. 153 u. 154), vielleicht nach einem Entwurf Michelangelo's; nach der Strasse zu ist das Gebäude characterisirt durch die geschlossene fensterlose Mauer des Erdgeschosses.

In den Jesuitencollegien, und zwar schon in den frühsten, sind die Höfe wahre

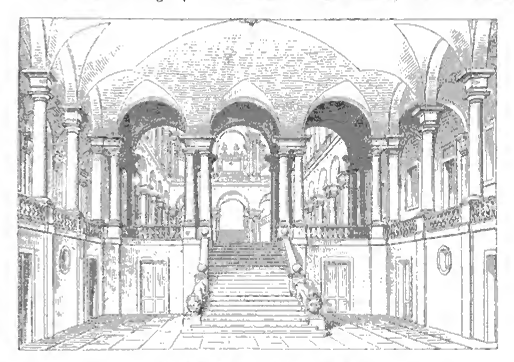


Fig. 155. Hof der Universität zu Genua.

Schulhöfe, und ihre hohen Hallen führen deutlich in Classen, nicht in Mönchszellen.

Der frühste grosse: im Collegio romano, von Ammanati; die schönsten des XVII. Jahrh. die der Brera in Mailand und der Universität zu Genua (Fig. 155), beides ehemals Jesuitencollegien.

## § 87.

### Bauten der geistlichen Bruderschaften.

Die Confraternitäten oder Scuole, gestiftet für zünftische Gemeinschaft, für Pflege der Landsmannschaft in einer fremden Stadt, für gemeinsame menschenfreundliche Thätigkeit oder für Zwecke der Andacht, oft sehr reich durch regelmässige Beiträge wie durch Vermächtnisse, zeigten sich nicht nur in prächtigen Aufzügen, sondern auch in monumentaler Gestaltung ihrer Vereinsgebäude.

Man bedurfte irgend einen grossen Hauptraum zur Versammlung, Berathung, Aufstellung von Processionen u. s. w., — einen Altar in diesem Raum oder in einer angebauten Capelle, — eine Garderobe für Gewänder und Gonfaloni (Fahnen), — bei grösserem Reichthum auch Schreibstuben, Cassenstuben u. s. w.



Fig. 156. Hof bei S. Caterina in Siena. (Loesti nach Gnauth.)

Unter den Kunstformen für diese Requisite sind zu nennen:

Eine blosse Capelle, die zugleich als Versammlungsraum dient; überschüssige Mittel z. B. auf eine edelprächtige Fassade verwendet an der Misericordia zu Arezzo, an der Confrat. di S. Bernardino zu Perugia (§ 70, vgl. § 51 und Fig. 38, S. 85).

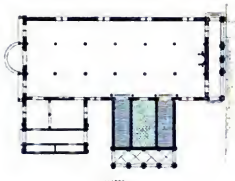


Fig. 157 und 158. Scuola di S. Rocco zu Venedig.

Oder zwei Oratorien über einander, in reicher Ausstattung; so S. Bernardino und S. Caterina in Siena; — daneben kleine oder auch mittelgrosse Hallenhöfe; so Peruzzi's einfach schönes Höfchen bei S. Caterina. (Fig. 156.)

Durchschnittsform für Mittelitalien: ein Oratorium und ein Säulenhof; recht schön in S. Giovanni decollato zu Rom, und in mehreren Confraternitäten zu Florenz, besonders lo Scalzo, wo ausser A. del Sarto's Fresken auch die geistreiche Anordnung des kleinen Säulenhofes Beachtung verdient; — oder der Verein baut seine Capelle an einen schon vorhandenen Klosterhof, z. B. die Cap. de' Pittori im Kloster der Annunziata daselbst.

In Venedig früher nur einfache grosse Säle, angefüllt mit den Tafelbildern der altvenezian. Schule; Sabellicus, de situ venetae urbis, L. I, fol. 84; L. II, fol. 87. Später wird der Bau zum geschlossenen Palast, der abgesehen von Nebenräumen und Treppe aus einer grossen untern Halle und einem ebensogrossen obern Saal mit Altar besteht: Scuola di S. Marco 1485, unten Säulenhalle mit Holzdecke; — Scuola di S. Rocco seit 1517 (Fig. 157 u. 158), unten ein mächtiger Saal wie oben, höchste Pracht der Decoration, mit einer Fülle von Tuchbildern auch an den Decken; — bei S. Giovanni Evangelista ein zierlicher Vorhof von 1481; die übrigen Scuole fast alle erst aus der Barockzeit. — In Scuola di S. Rocco die schönste Treppe.

Die corporative Einrichtung und Bedeutung der venez. Scuole: Sansovino, Venezia, fol. 99 ss., eine Hauptstelle, die wir ungern übergehen. Vgl. fol. 57 die Confraternität der Lucchesen, welche ihr Local schon im XIV. Jahrh. bestmöglich ausgestattet hatte.

Ausserdem stifteten die Scuole noch oft Kunstwerke aller Art in die Stadtkirchen, ganz wie die Zünfte; etwa ein heiliges Grab in den Dom der betreffenden Stadt (Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 390, zum J. 1500); oder ein Gemälde oder Relief, auf welchem die oft zahlreichen Vorsteher der Brüderschaft knien unter dem von Engeln ausgespannten Mantel der Gnadenmutter (Vasari I, p. 682 (Le M. II, p. 189), v. di Spinello; V, p. 165 (Le M. IX, p. 75), v. di Rosso), oder vor einer thronenden Madonna mit Schutzheiligen, oder zu beiden Seiten eines leidenden Christus (Fresco des Luini in der Ambrosiana zu Mailand).

## XI. Kapitel.

# Die Composition des Palastbaues.

### § 88.

### Rückblick auf den frühern Palastbau Italiens.

Die Civilbaukunst der Renaissance, welche bis heute diejenige aller nichtbarbarischen Völker thatsächlich beherrscht, besass ihre wichtigste Eigenschaft, die regelmässige Anlage, als Erbschaft aus der italienisch-gothischen Zeit (§ 21).

Das heutige Bauen regelmässiger Häuser und Paläste mit nordisch-gothischem Detail ist reiner Undank gegen die italienische Baukunst, ohne welche es gar keine symmetrische Anlage gäbe.

Verpflanzt man aber schon venezianische Gothik nach dem Norden, welche mit der Regelmässigkeit allerdings in Harmonie steht, so bleibt man damit nicht deutsch-nationaler als wenn man die reifere Gestaltung derselben Triebkraft, die Renaissance, wieder adoptirte.

In nordisch-gothischen Formen möge man unsymmetrisch bauen, wozu wir Glück, Geld und den wahren Humor wünschen, sowie gänzliche Freiheit von englisch-gothischem Detail, da auf dem Continent die anmuthigere und flüssigere Ausdrucksweise für dieselben Gedanken an manchen spätgothischen Civilbauten, freilich zerstreut, zu finden ist.

Der italienisch-gothische Palastbau hatte von vornherein mit dem Bergschloss und seinem meist unvermeidlich unregelmässigen Grundplan nichts zu thun gehabt, da seit dem XI. Jahrh. die Hauptwohnungen des Adels immer in den Städten gewesen waren.

Er zuerst hatte die Fronten gerade gezogen und nicht beliebig gebrochen; — er hatte für alle Räume eines Geschosses dasselbe Niveau festgehalten, sodass man nicht aus einem Zimmer über halsbrechende Stufen in das andere gelangen musste; — er hatte regelmässige Corridore an den Gemächern herumgeführt und sich nicht auf schmale winklige Gänge und auf beständiges Aushelfen mit Wendeltreppen verlassen. Bereits war die Einheit der Fronte und des Grundplans die Mutter aller andern Einheit und Baulogik.

Für den vornehmern Privatbau galt bereits ein gewisses Mass höherer Form und Ausstattung als unerlässlich, wenn auch im XIV. Jahrh. der Name Palast noch ganz den fürstlichen und öffentlichen Gebäuden vorbehalten ist.

(Ein fester für ganz Italien gültiger Sprachgebrauch existirte auch im XV. Jahrh. und später nicht, wohl aber für einzelne Städte. Im Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, bes. Col. 220, 337, 390 wird durchgängig scharf unterschieden zwischen palazzi, palazzotti und case. In Venedig hiess officiell Alles mit Ausnahme des Dogenpalastes nur casa, thätsächlich aber nannte man sehr viele Privatgebäude palazzi: Sansovino, Venezia, fol. 139.)

## § 89.

### Entstehung gesetzmässiger cubischer Proportionen.

Der Theoretiker Alberti gibt statt des ästhetischen Gesetzes für den Palastbau nur ein Programm für den Inhalt desselben. Ausserdem aber stellt er nach eigenen Beobachtungen die ersten Gesetze für die cubischen Verhältnisse der einzelnen Binnenräume auf.

Das Gemeingut der Palastanlage, das sich schon seit dem XIV. Jahrh. von selbst verstand, mochte ihm nicht des Mittheilens werth erscheinen. Er selber baute wenigstens Pal. Rucellai. Vgl. § 30, 40.

Die Hauptstellen: de re aedific. L. V, c. 2, 3, 18; L. IX, c. 2, 3, 4. Es scheint mehr ein Bauherr als ein Baumeister zu sprechen. (Vgl. Cultur d. Renaiss. S. 135, 140, 398 u. Anm.) Er verlangt mancherlei, sowohl Zweckmässiges als Schickliches, aber er gibt keine Lösung und möchte am liebsten Alles zu ebener

Erde bauen, da die Treppen die Gebäude nur störten, scalas esse aedificiorum perturbatrices. Gegenüber der florentinischen Sitte und Nothwendigkeit des Hochbaues blieben diess natürlich blosse Wünsche.

Die cubischen Raumgesetze bespricht er nicht bei Anlass des Palastes, sondern bei der Vorstadtvilla (IX, 3), was für unsere Betrachtung keinen Unterschied macht. Wenn auch er und Andere sich thatsächlich kaum daran banden, ja wenn es sich um ein blosses Postulat oder Gedankenbild handeln sollte, so wird sich doch hier die Renaissance zum erstenmal ganz deutlich bewusst als die Architectur des Raumes und der Massen. Aus einer Menge von Angaben mögen einige Proben folgen. Alberti gibt die Proportionen modificirt, je nachdem die Räume rund oder quadratisch, flachgedeckt oder gewölbt sind. Grössere oblonge rechtwinklige Räume erhalten, wenn gewölbt, $^5/_4$ Diam. Höhe, wenn flachgedeckt, $^7/_5$ Diam. Höhe — beidemale unter Voraussetzung, dass die Breite zur Länge sei wie 1 zu 2, denn bei 1 zu 3 träten wieder andere Verhältnisse ein. Bei grossen Dimensionen gelten überdiess andere Proportionen als bei kleinen, weil der Gesichtswinkel ein anderer ist. Höfe sollen höchstens doppelt so lang als breit sein. Zimmer am besten $^1/_3$ schmaler als lang. Proportionen wie 3 oder 4 zu 1 geben schon nur noch Hallen (porticus) und auch da werde man das Verhältniss von 6 zu 1 kaum überschreiten dürfen. An die Schmalseite eines Raumes gehört Ein Fenster, welches entweder entschieden breiter als hoch oder entschieden höher als breit sein muss. (In der That blieb das gleichseitige viereckige Fenster aus den Hauptstockwerken verbannt und wurde nur als Luke im Fries oder als Gitterfenster eines absichtlich sehr strengen Erdgeschosses mit Rustica angewandt.) Ist das Fenster höher als breit, so soll seine Oeffnung $1^1/_2$ Mal so hoch als breit sein und nicht über $^1/_3$ und nicht unter $^1/_4$ der ganzen innern Wandfläche betragen; sie soll beginnen zwischen $^2/_9$ und $^4/_9$ der Zimmerhöhe über dem Boden. Ist das Fenster breiter als hoch und also auf zwei Säulchen gestützt, so muss seine Oeffnung zwischen $^1/_2$ und $^2/_3$ der Breite der Wand betragen. An die Langwand gehört womöglich eine ungerade Zahl von Fenstern, etwa 3 wie bei den Alten; man theile die Wand in 5 oder 7 Theile und setze in 3 derselben die Fenster, deren Höhe $^7/_4$ oder $^9/_5$ der Breite betragen soll u. s. w.

Verglichen mit den dürftigen ähnlichen Angaben bei Vitruv (L. VI, c. 4 bis 6), der weder Gewölbe noch Fenster mit in Rechnung zieht, zeigt sich hier ein ungemein grosser Fortschritt.

## § 90.

### Wesen und Anfang des Palastes der Renaissance.

Die ideale, allgemeine Aufgabe des Civilbaues spricht sich weniger klar an Residenzen und öffentlichen Gebäuden aus, welche ihre besondern und verschiedenartigen Zwecke zu verwirklichen haben, als an den Privatpalästen, welche die Einheit des Willens und des Zweckes an der Stirne tragen und durch ihre Gleichartigkeit unter einander bestimmte Stylgruppen bilden können.

Der Palazzo in diesem bestimmten Sinne ist ein monumentaler Bau, an welchem jede oder wenigstens die Hauptfronte nur Einen Gedanken, diesen aber mit der vollsten Kraft ausspricht, und dessen Grundplan in einer regelmässigen geometrischen Form beschlossen ist.

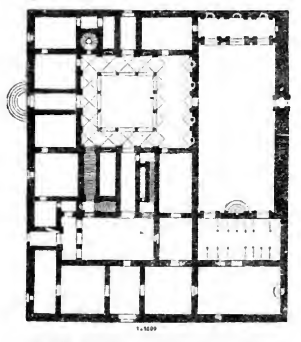


Fig. 159. Pal. Riccardi zu Florenz. Grundriss.

Dieser Einheit fügen sich auch die einzelnen Zwecke, die unter Einem Dache erreicht werden sollen, mindestens eben so gut als einer verzettelten Anlage; auch lohnte es bei der Gleichartigkeit der Aufgabe der Mühe, die günstigern Arten der innern Anordnung immer zweckmässiger und schöner auszubilden und zum Gemeingut zu machen.

Einen Organismus im strengern Sinne kann man von dem Palazzo nicht verlangen, da das Viele und Verschiedene, das er umfasst, sich eben nicht als Vieles, als Congregat ausdrücken darf, sondern einer grossen künstlerischen Fiction unterthan wird.

Bald nach Anfang des XV. Jahrhunderts, noch unabhängig von dem Formalen der Renaissance, zeigt sich eine Bewegung im Palastbau, welche wesentlich auf einen Fortschritt im Zweckmässigen und Bequemen hinstrebte.

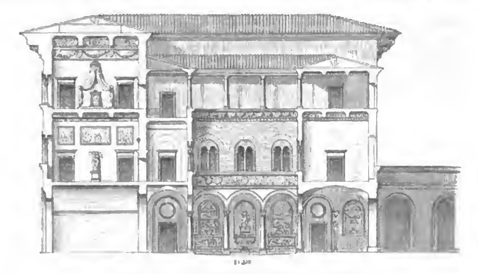


Fig. 160. Pal. Riccardi zu Florenz. Durchschnitt.

Vgl. bei Milanesi II, p. 144 den wichtigen Brief des in Bologna weilenden Jacopo della Quercia 1428 an die Behörden seiner Heimath Siena, welche sich bedeutender Bauten halber um einen Meister erkundigte: der Betreffende, Giovanni

da Siena, sei beim Marchese (Nicolò) von Este in Ferrara mit 300 Ducaten jährlich und freier Station für 8 Personen zum Bau eines grossen und starken Schlosses in der Stadt angestellt, „kein Meister mit der Kelle in der Hand, sondern ein chonponitore e giengiero, d. h. Ingenieur“; in Bologna selbst sei der treffliche Fioravante, der den zierlichen Palast des Legaten und in Perugia das Schloss des Braccio da Montone gebaut habe; in der Form neige er sich mehr als der andere dem pelegrino zu, d. h. dem damals Fremden, Neuen, der Renaissance (wie es

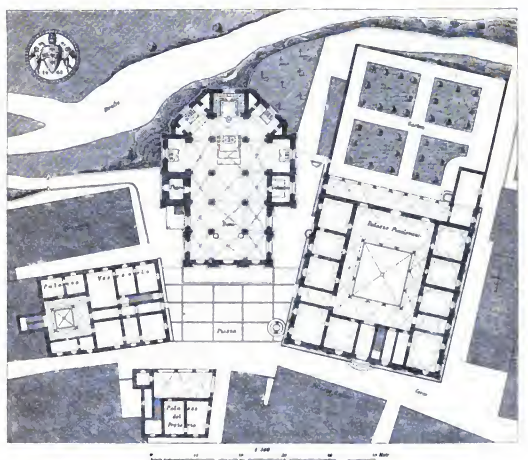


Fig. 161. Dom und Paläste in Pienza. Grundriss. (Nach Mayreder.)

auch gebraucht wird von Manetti, vita di Brunellesco, ed. Holtzinger, p. 43); auch er greife weder Kelle noch eine andere Handarbeit an.

Sehr namhafte Paläste dieser Zeit: derjenige der Colonnesen in Gennazzano; vgl. Pii II. Comment. L. VI, p. 308, — und besonders der des Patriarchen Vitelleschi (st. 1440) zu Corneto, als Absteigquartier grosser Herrn, auch der Päpste errichtet, mit dicht schattigen und wasserreichen Gärten; Paul. Jovii elogia, sub Jo. Vitellio, — Jac. Volaterran., bei Murat. XXIII, Col. 152. (Wie viel davon noch vorhanden? Die Fassade bei Müntz, la Renaissance en Italie etc. p. 165.)

Es kommt für die Geschichte der Frührenaissance sehr in Betracht, dass die Paläste der aragonesischen Könige verschwunden, die der Päpste und der Sforza's umgebaut und alle übrigen Reste der damaligen Fürstenbauten, mit Ausnahme von Urbino und Mantua, noch nicht im Zusammenhang untersucht sind.

§ 91.

Der toscanische Typus.

Unter den entschiedener ausgebildeten Palasttypen nimmt der florentinisch-sienesische, der früheste, zugleich für lange Zeit den ersten Rang ein und wird für ganz Italien zugleich mit der von Florenz ausgehenden neuen Formensprache das wesentlich Massgebende.



Fig. 162. Hof von Pal. Gondi zu Florenz.

Die Ausbildung der Fassaden vgl. § 39, 40, wo die Hauptbauten aufgezählt sind.

Der bestimmende Bau war der vielleicht erst um 1440 (oder 1430?) begonnene Palast des Cosimo Medici (später Pal. Riccardi, jetzt Präfectur) an der Via larga (Cavour) zu Florenz, von Michelozzo (Fig 159 und 160); später innen stark umgebaut und zugleich vergrössert, doch sind u. A. noch vorhanden die wohlangelegten Treppen neben dem Hallenhof.

(Francesco Sforza hatte dem Cosimo einen Palast in Mailand geschenkt; dieser sandte Michelozzo hin und liess einen neuen Bau, bloss Erdgeschoss und Obergeschoss errichten, der an geschickter Aufeinanderfolge, richtiger Anlage und

Schmuck der Räume als ein Wunder galt. Umständliche, aber nicht anschauliche Beschreibung aus dem XXI. Buch des Filarete (§ 31), abgedruckt in den Beilagen zum Anonimo di Morelli. Jetzt Casa Vismara; erhalten ist nur das Portal mit der spielenden Pracht seiner Sculpturen (jetzt übertragen nach dem Museo archeologico der Brera), und die untere Halle des ersten Hofes, Rundbogen auf achteckigen Pfeilern.

Das Lebensprincip der toscanischen Fassade ist die völlig gleichmässige Behandlung, das Verschmähen jeder besondern Characteristik der Mittelpartie oder der Ecken, des sog. Gruppirens.

Beweis einer hohen Anlage der florentinischen Kunst, die in einem schmuck-



Fig. 163. Pal. Serristori zu Florenz. (Nohl.)

liebenden Zeitalter auf Alles, was irgend die Aufmerksamkeit theilen konnte, auch auf Prachtpforten verzichtete, und die Mittel gleichmässig auf das Eine Ganze verwandte.

Selbst wo etwa die Fenster prächtiger gestaltet sind, wie z. B. am Palast Pius II. zu Pienza, sind sie doch unter sich gleich.

Von der Anlage des Innern und den dabei waltenden Absichten gibt Pius II. bei Anlass seines Palastes zu Pienza (Fig. 161) die wichtigste Rechenschaft.

Pii II. Comment. L. IX, p. 425 ss. Andere Stellen über Pienza II, p. 78. IV, p. 200. VIII, p. 377, 394. IX, p. 396. Vgl. § 8. 11, 40; dazu die Publication von Mayreder, Bender und Holtzinger in der Allgem. Bauzeitung 1882.

Säle jeder Bestimmung, darunter Speisesäle für drei verschiedene Jahreszeiten, liegen bequem um den Hallenhof, theils in dem gewölbten Erdgeschoss, theils darüber.

— Rechts an der Halle liegt (wie im Pal. Medici) die sachte Haupttreppe; 20 breite Stufen, jede aus Einem Stein von 9 Fuss Länge, führen zu einem Absatz mit eigenem Fenster, und 20 von da rückwärts in den obern Corridor; dasselbe gilt auch von der Treppe des zweiten Geschosses. (Wendeltreppen, damals ein Hauptanlass zur Pracht in nordischen Königsburgen, galten den Toscanern nur noch für erlaubt in den Diensträumen, wie jene Schilderung von Casa Vismara andeutet, und als geheime Hülfstreppen.) — Der erste Stock hat nach dem Hof zu keine Halle mehr, sondern einen geschlossenen Corridor mit viereckigen Fenstern und flacher Cassettendecke; von ihm aus führen Thüren rechts in einen Saal, zu welchem zwei Zimmer und ein Cabinet gehören, links in den Sommerspeisesaal, an welchen die Capelle stösst. An der hintern Seite, welche nach aussen der schönen Aussicht zu Liebe in drei Hallen übereinander geöffnet [1]) ist, findet sich jener grosse Saal mit mehreren (hier sechs) symmetrischen Thüren, welcher seither in den

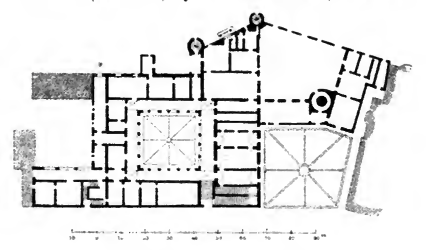


Fig. 164. Palast von Urbino. Grundriss.

italienischen Palästen gewöhnlich als Wartesaal, festlich mit Teppichen geschmückt aber als Ceremoniensaal dient; die Thüren der Schmalseiten führten hier in zwei Prunkzimmer. Das oberste Geschoss hatte dieselbe Anlage wie das mittlere, nur in weniger reichen Formen. Der Bau voller Licht und Bequemlichkeit (nur für die Küchen ein besonderer Ausbau hinten); überall Gleichheit des Niveau's und nirgends eine Stufe zu steigen. Der Blick der Hauptaxe geht durch Vestibul, Hallenhof, Hinterbau und Aussenhalle bis an's Ende des Gartens. (Vgl. § 97.)

In den Höfen blieb die toscanische Schule im Ganzen der Säule getreu, bis tief in die Zeiten des Barockstyles; ein Urbild besonnener Eleganz z. B. der Hof von Pal. Gondi in Florenz (von Giul. da Sangallo). Der Character des Steines,

[1]) Diese Oeffnung eines Palastes nach der Gartenseite hin ist noch bis in die neuere Zeit an italienischen Palästen nicht selten gewesen, nur hat man hie und da das schon Geöffnete wieder zugemauert, um geschlossene Räume zu gewinnen. Am Pal. Farnese in Rom enthielten alle drei Geschosse der Gartenseite grosse offene Hallen, allein die des Mittelstockwerkes wurde zugemauert, als die Galeria des Annibale Caracci an dieser Stelle entstand. Ein anderes recht schönes Beispiel: die Gartenseite des Pal. di Firenze in Rom, von Vignola.

pietra serena, passte trefflich zu der einfachen Zierlichkeit sämmtlicher Formen solcher Höfe (Fig. 162).

Wohl einzig in seiner Art ist ein um 1490 entworfenes Project Giuliano da Sangallo's zu einem Mediceerpalast an Via Laura in Florenz (Skizze in den Uffizien, reproducirt von Redtenbacher in der Allgem. Bauzeitung 1879, S. 2), ein Bau halb Stadtpalast, halb Villa, frei inmitten von Gärten gelegen, dreiseitig einen Hof mit amphitheatralischen Sitzreihen umschliessend, durch Risalite und Flügelbauten mächtig gegliedert; im Einzelnen alles streng symmetrisch. — Eine Vorstudie hierzu



Fig. 165. Hof im Palast zu Urbino.

scheint der 1488 datirte Plan im Skizzenbuch des Giuliano auf der Biblioteca Barberini in Rom. — Ob nicht der aus der sehr flüchtigen Skizze des Serlio wenigstens in den Grundzügen bekannte Plan zum Palast von Poggio reale bei Neapel, den Lorenzo de' Medici dem Giuliano da Majano entworfen haben soll (§ 118) auf dieser neuen Idee des Sangallo fusst?

## § 92.

### Einfluss des toscanischen Palastbaues.

Es bildete sich eine allgemeine Voraussetzung zu Gunsten toscanischer Palastbaumeister. Gegen Ende des XV. Jahrhunderts erhielt auch das florentinische Haus durch Baccio d'Agnolo diejenige Weihe der Form, welche Grösse und Pracht des Palastes vergessen lässt.

Die Verbreitung der toscanischen Meister und der Rustica durch Italien § 15 und § 40. Die Ungenügsamkeit des Federigo von Urbino und Lorenzo magnifico § 11. Giuliano da Sangallo's vielseitige Thätigkeit § 59. Offenbar verlangte man weniger die toscanische Fassade, als vielmehr die treffliche Anordnung des Innern.

Wer in Franc. Maria Grapaldus, de partibus aedium, über die Kunstform des Hauses Belehrung erwartet, wird sich getäuscht finden.

Ueber Baccio d'Agnolo (1460 bis 1543), den Vater zweier nicht unwürdiger Söhne, s. Vasari V, p. 351, 354 (Le M. IX, p. 225, 227) und § 152. Ueber seine seither zum Namen Palazzi emporgedrungenen Häuser: Bartolini, (Fig. 39, S. 86), Serristori (Fig. 163), Levi, Roselli etc. vgl. den Cicerone d. Verf. II, S. 238 f. — In Siena eine besonders edle Hausfassade: Pal. della Ciaja (jetzt Constantini) ebenda II S. 99. — Im Ganzen ist wohl das Wegbleiben der Rustica (§ 9, 39) für das Haus im Gegensatze zum Palazzo bezeichnend, doch durchaus nicht immer. Die Beschränkung des Umfanges und der Formen zugleich war und blieb in jedem einzelnen Falle Sache des feinern künstlerischen Gefühls.

## § 93.

### Der Palast von Urbino und die Bauten der Romagna.

Neben Palazzo Medici galt im XV. Jahrhundert besonders der Palast von Urbino als in seiner Art classisch; später gesellte sich als dritter hinzu der gewaltige Backsteinpalast der Bentivogli zu Bologna.

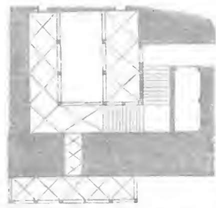


Fig. 166. Haus zu Bologna neben Pal. Pepoli. (L.)

Ueber den Palast von Urbino s. Vasari II, p. 661 s., im Commentar zur vit. di Baccio Pontelli, und III, p. 70, Nota 4 (Le M. IV, p. 205 Nota), v. di Francesco di Giorgio; dazu Antonio di Francesco da Mercatello (1480), im Cod. Vat. Urb. lat. 785, excerpirt bei Schmarsow, Melozzo da Forli S. 353 ff., sowie die weitere dort citirte Literatur und die Analyse des Baues und endlich das Prachtwerk von Arnold, der herzogl. Palast von Urbino, 1857. — Der grosse Federigo von Montefeltro baute und schmückte an dem Palast seit 1447; seit 1467 ist Luciano da Laurana's Thätigkeit am Baue nachweisbar; ein Patent Federigo's von 1468 bestätigt ihn officiell als Oberleiter des Baues, den er in allen wesentlichen Theilen zu Ende geführt hat (Fig. 164); von ihm, nicht von Baccio Pontelli, rührt nach Mercatello der herrliche Hallenhof her (Fig. 165), sowie die Bibliothek, das Studio und die Prunksäle. An der innern Ausschmückung nahm (doch nicht vor 1479; vgl. Vasari II, p. 669 ss.; Müntz, Les arts à la cour des papes III, p. 75 s.) Baccio Pontelli als lignaiolo Theil, der auch dem Lorenzo magnifico auf ein ihm durch Giuliano da Majano überbrachtes Ersuchen eine genaue Aufnahme des Palastes 1481 übersandte; Gaye, carteggio I, p. 274. — Ueberhaupt genoss der Palast, obwohl auf schroffem und

ungleichem Grund gelegen und daher aussen unregelmässig, den höchsten Ruhm durch seine vollkommen zweckmässige Anlage und fürstliche Pracht. Die Haupttreppe, laut Vasari die trefflichste, die es bis damals gab, ist doch auf eine Weise, die noch sehr das in Treppen bescheidene XV. Jahrhundert bezeichnet, dem Auge entzogen. — Von Laurana rührt wohl auch der schöne Hallenhof in dem kleinen herzoglichen Palast zu Gubbio her, „einem der schönsten, die man sehen könne", wie die in § 42 erwähnten venezianischen Gesandten urtheilten. (Vgl. die Publication von Laspeyres in der Zeitschrift für Bauwesen 1881.)

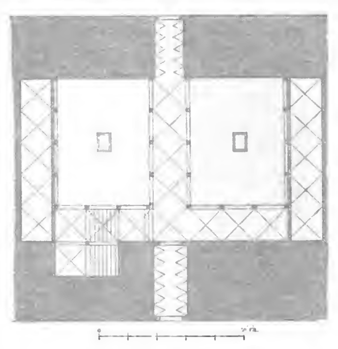


Fig. 167. Pal. Pizzardi zu Bologna. (L.)

Neben dem Palast von Urbino und dem Pal. di Venezia zu Rom rühmt Filippo de Lignamine (schr. 1474, abgedr. bei Eccard, scriptores, I, Col. 1312) noch insbesondere die Paläste des Grafen Tagliacozzo in Bracciano und des Gio. Orsini, Erzb. v. Trani, in Vicovaro, welche an Pracht, Gartenanlagen, Wasserleitungen, Hallen und Grösse der Säle miteinander wetteiferten.

Der Palast der Bentivogli zu Bologna, schon 1506 zerstört, nicht Vorbild, aber vermuthlich höchste Blüthe des romagnolischen Backsteinbaues; Paul. Jovii elogia, sub Jo. Bentivolo; vgl. Cultur d. Renaiss. S. 509. — Mehrere Mitglieder dieses halbfürstlichen Hauses hatten noch ihre besondern Paläste.

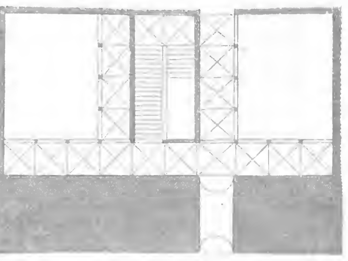


Fig. 168. Pal. Fantuzzi zu Bologna. (L.)

Ueber Bologna und die Romagna überhaupt § 6, 45. Die bolognesischen Fassaden bilden in ihrer Längenrichtung keine geschlossenen Compositionen, da ihre Erdgeschosse den fortlaufenden Strassenhallen gehören. In Ermanglung einer bestimmten Mitte kann dann auch die Pforte, ohnehin im Schatten der Halle und daher kein Gegenstand des Schmuckes, angebracht werden, wie es bequem ist. Höfe und Treppen, auch abgesehen von der oft grossen Schönheit der Formen,

meist glücklich auf nicht grossem Raum angeordnet, und zwar bis spät in die Barockzeit hinein. (Die Höfe vgl. § 46, Fig. 166, 167 und 168.)

In Ferrara der unvollendete und halb verfallene Pal. Serofa, mit prachtvollem

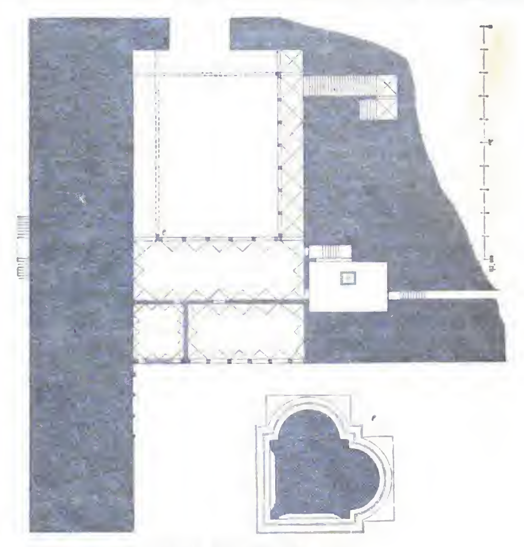


Fig. 169. Pal. Serofa zu Ferrara. (L.)

Hallenhof, an welchen nach dem Garten eine Säulenloggia und ein quadratischer, mit trefflichen Fresken ausgemalter Saal stösst (Fig. 169).

## § 94.

### Der venezianische Typus.

Venedig, welches in Betreff der Palastcomposition eine fertige gothische Erbschaft antrat, ist die Heimath des Gruppirens und auch in diesem Sinne Gegensatz und Ergänzung von Florenz.

Für das Folgende Sansovino, Venezia, fol. 139 ss. und Serlio, L. III, fol. 79, auch L. IV, passim. Sabellico ist nur für die Decoration, nicht für die Anlage

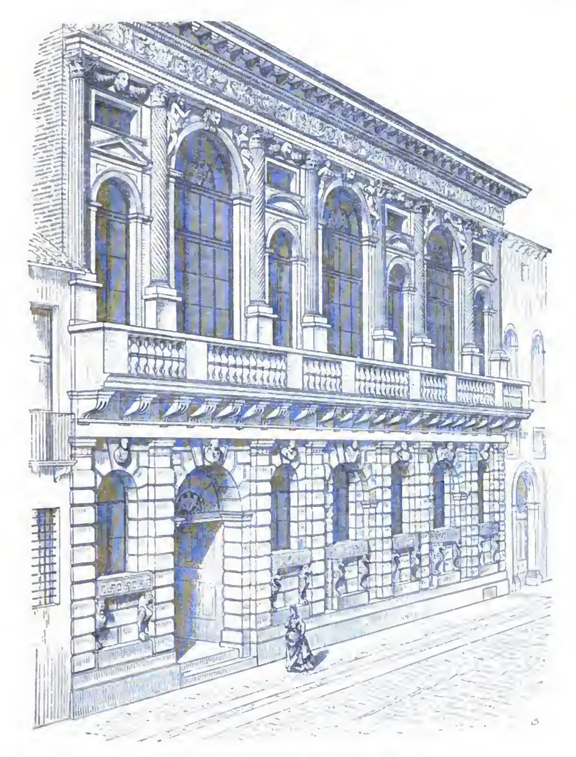


Fig. 170. Pal. Bevilacqua zu Verona. (Baldinger.)

ergiebig. Ueber die gothischen Paläste § 21, über die Incrustation der Fassaden und deren Consequenzen § 42, 43.

Ein grosser Raum mit zwei Reihen von Nebenräumen geht durch die üblichen drei Stockwerke hindurch und öffnet sich ziemlich gleichartig nach einer Canalseite

und einer Gassen- oder Platzseite. Im Erdgeschoss eine Thür, resp. Wasserpforte und kleinere Fenster; die Nebenräume zum Theil als Keller dienend. In den zwei obern Geschossen ist der Hauptraum ein durchgehender Saal mit jenen grossen Loggien oder Fenstergruppen an beiden Enden und symmetrischen Thüren zu beiden Seiten; daneben auf beiden Seiten Zimmer mit je zwei Fenstern.

Die Fenster haben meist Balcone. (Die strengere Architectur verwarf die auf Consolen schwebenden Balcone, vgl. § 102, und Serlio gibt im IV. Buch desshalb eine schöne venezianische Fassade, an welcher die Balcone durch das Zurücktreten der obern Mauer ganz sicher und fest auf die Mauer des Erdgeschosses zu ruhen kommen.)

Die Treppen, meist in den Nebenräumen, bedeuten hier nicht viel; um so

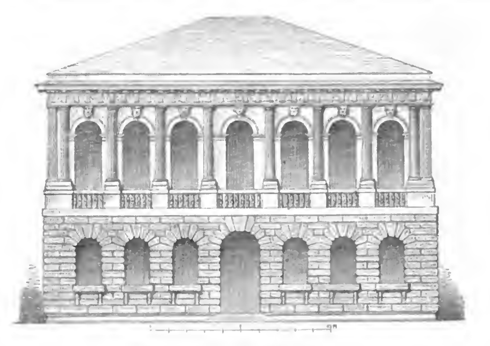


Fig. 171. Pal. Pompei zu Verona.

mehr wurden einige nicht in Privatpalästen befindliche bewundert: die in der Scuola di S. Marco und die glücklich angelegte und würdevoll verzierte in der Scuola di S. Rocco (§ 87), sowie die Scala d'oro im Dogenpalast.

Höfe, wo sie vorhanden sind, gewinnen lange Zeit keine selbständige Bedeutung und dienen nur dazu, einiges Licht zu schaffen für das Gebäude sowohl als für die Cisterne, deren Wasser nur dann für gesund gilt, wenn Luft und Licht Zutritt haben.

Zu Anfang des XVI. Jahrhunderts seit der letzten grossen Steigerung des Bauaufwandes (§ 42) wurde auch der kostbare Raum weniger gespart, und Sansovino und Sanmicheli durften Höfe mit Pfeilerhallen anlegen und auch am Aeussern die classischen Formen im grössten Massstab auf das gegebene Compositionsmotiv anwenden.

Diese Höfe hiessen alla romana gebaut. — Jac. Sansovino baute „nach den Regeln Vitruv's“ Pal. Delfino, Pal. Cornaro etc.

Sanmicheli, noch freier, öffnete am Palazzo Grimani die Obergeschosse zu Riesenfenstern gleich Triumphbogen. Auch an seinem Palast Bevilacqua zu Verona (Fig. 170) gab er dem Obergeschoss, über einem Rusticaerdgeschoss, den Character hoher Festlichkeit; am Palast Pompei ebenda den Character ernster Pracht (Fig. 171).

Mailand hat bei einer Fülle trefflicher Bauten doch keinen besondern Palasttypus und Genua erhält den seinigen erst später. Neapel ist auffallend arm an Palästen der guten Zeit.

Die mailändischen Backsteinhöfe etc. § 46. Ueber Genua § 105. — In Neapel ist schon im XV. Jahrhundert die Vorliebe für grosse Einfahrten bemerklich; das einzige wahrhaft classische Gebäude, Pal. Gravina von Gabriele d'Agnolo, ist so umgebaut, dass es besser nicht mehr vorhanden wäre.

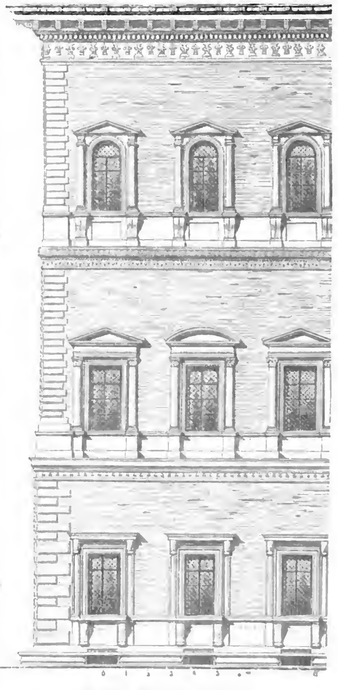


Fig. 172 Pal. Farnese zu Rom.

§ 95.

Rom und seine Bauherrn.

Rom, welches sich die Kräfte von ganz Italien aneignet, hat nicht nur wegen verschiedener Herkunft der Künstler, sondern wegen sehr verschiedener Absichten der Bauherrn Anfangs keinen herrschenden Palasttypus. Es ist in den Jahren 1500 bis 1540 die Stadt des stets Neuen und Abweichenden, der grösste Tauschplatz architectonischer Ideen.

Létarouilly, édifices de Rome moderne, III Tomes.

Die Bauherrn: die vornehmen Häuser, welche sich früher mit dem Bauwesen

von Landbaronen begnügt hatten; ihr Massstab steigt seit 1470, da z. B. ein Orsini den Palast zu Bracciano baute non tam ad frugalitatem romani proceris (Barons) quam ad romanor. pontificum dignitatem; Jac. Volaterran. bei Murat. XXIII, Col. 147.



Fig. 173. Pal. Sciarra zu Rom.

Die reichern Cardinäle und ihr wachsender Bauluxus seit Pius II., vgl. § 8. — Unter Sixtus IV. dessen verschwenderischer Nepot Cardinal Pietro Riario; bei einem fürstlichen Empfang in dessen Palast die frühste bekannte Ventilation, freilich nur als Vorrichtung des Augenblicks, mit Blasebälgen (1473), vgl. Corio, storia di Milano, fol. 417 ss. (Vgl. unten § 158.)

Gegen resp. seit 1500: Palazzo della Cancelleria erbaut für Cardinal Rafael Riario (vgl. S. 66, Anm.), — Pal. Giraud-Torlonia (für Card. Hadrian von Corneto), — dann Pal. Farnese (für Paul III. als Cardinal), u. a. m.

Von Prälaten jedes Ranges, Schreibern der päpstlichen Curie u. s. w. sind mehrere der wichtigsten kleinern Paläste und Häuser gebaut. Zum Theil wohl, weil es keine sichere Anlage des Vermögens gab und weil man keine Leibeserben hatte. Dazu die Baulust und die Sorge für Unvergänglichkeit des Namens, den man gerne in allen Friesen wiederholte.

Der Bauwetteifer weltlicher Familien sucht einen bestimmten Rang gleichartig anszudrücken; derjenige geistlicher Herrn ist frei der Originalität hingegeben.

Auch wer sein Erdgeschoss zu Buden vermiethete, wollte doch einen Palast haben, so dass die Miethe den grössern Bauaufwand decken half. So an Bramante's Pal. Caprini (später Rafaels Haus), an Pal. Vidoni-Caffarelli und am Hause des Branconio d'Aquila (Rafael, s. unten), an Pal. Maccarani und Cicciaporci (Giulio Romano), an Pal. Niccolini (Jacopo Sansovino); meist Prälatenbauten.

Die bedeutenden Palastbauten der Päpste wirkten natürlich in manchen Punkten auch auf den Styl der Privatpaläste ein.

## § 96.

### Die römischen Fassadentypen.

Rom besitzt zunächst die edelsten Rusticafassaden mit Pilastern an Palästen Bramante's.

Pal. Giraud-Torlonia und die Cancelleria, § 40, 56, 95; Fig. 20, S. 64. — Die vorbramantesken Fassaden § 41.

Den geraden Gegensatz hiezu bilden eine Anzahl Fassaden mit consequenter Scheidung von Stein und Mauerwerk, sodass Sockel, Fenster, Thüren, Simse und Ecken, sämmtlich aus Stein in kräftigster plastischer Bildung (§ 54), aus einer Mörtelfläche vortreten, die Ordnungen von Pilastern und Halbsäulen aber wegbleiben.

Wenn man von einem römischen Palasttypus sprechen will, so ist es am ehesten dieser.

Das grösste und einflussreichste Beispiel, Pal. Farnese, vom jüngern Ant. da Sangallo, begonnen vor 1534 (Fig. 172). Früher: Pal. di Venezia und Pal. Sora, mit Unrecht letzterer dem Bramante zugeschrieben. Später: Pal. Sciarra u. A. (Fig. 173). Als man den Fenstern kräftige Einfassungen und selbst vortretende Säulen gab (§ 51), konnte das Auge die Pilasterordnungen sehr wohl entbehren.

Seitdem dann Bramante eine starke plastische Ausdrucksweise vertritt, fügt er gerne Halbsäulenordnungen, sogar verdoppelte, sein Schüler

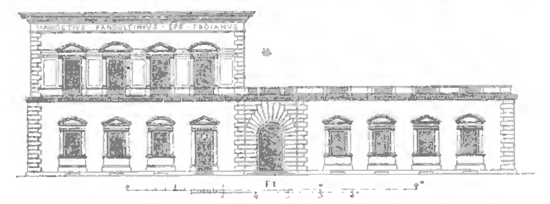


Fig. 174. Pal. Pandolfini zu Florenz. (Nach Bühlmann.)

Rafael dann auch noch Nischen hinzu; das Erdgeschoss in mächtiger Rustica (bisweilen aus Gussmauerwerk mit eingehauenen Fugen); Flächen werden als quadratische Mauerfelder eingerahmt.

Die massgebenden Bauten waren Bramante's Pal. di S. Biagio an Via Giulia (das von Julius II. projectirte Justizgebäude) und Pal. Caprini (jetzt Pal. de' Convertendi an Piazza Scossacavalli). Der erstere Bau, nur im Erdgeschoss ausgeführt, war mit einer Fassadenlänge von reichlich 97 Metern entworfen, über der Mitte und an den vier Ecken sollten sich Thürme erheben; Pal. Caprini, 1517 von Rafael erworben, ist gegen 1580 im Aeussern gänzlich verändert; vgl. den Stich des Lafrerio und dazu Gnoli im Archivio stor. dell' arte, II, p. 145 ss.

Von Rafael: Pal. Vidoni-Caffarelli in Rom, später theilweise verbaut und vergrössert.[1]) Ohne Rusticaerdgeschoss und Halbsäulen, aber ebenfalls majestätisch kräftig in der Bildung der Fenster, Ecken, Simse etc.: Pal. Pandolfini in Florenz, 1516—30 nach Rafaels Plänen von Fr. da Sangallo erbaut (Fig. 174).

[1]) Pal. Uguccioni in Florenz, mit doppeltem Obergeschoss (Fig. 42, S. 92), früher Rafael zugeschrieben, ist gegen 1550 von Mariotto di Zanobi Folfi erbaut.

Ein Inbegriff aller Formen, welche Rafael nach den Gesetzen des Schönen in Eine Fassade zusammen zu drängen sich getraute: das im Jahr 1667 zerstörte, durch einen Kupferstich (sehr klein bei d'Agincourt, T. 57, grösser bei Létarouilly) und durch ein Aquarell des Parmigianino (in den Uffizien) bekannte Haus des Branconio d'Aquila, eines päpstlichen Camerlengo, sonst fälschlich als Rafaels eigenes Haus bezeichnet; Vasari IV, p. 364, Nota 2 (Le M. VIII, p. 43, Nota), v. di Raffaello. Unten, in fünf grossen Bogen mit dorischen Halbsäulen, die Buden nebst den Fenstern eines kleinen Halbstockwerkes darüber; im Mittelstockwerk fünf Fenster mit kräftigen Giebeln und Halbsäulen, dazwischen Nischen für Statuen; über den Giebeln liefen prächtige Stuccoguirlanden hin, zwischen welchen sich die Luken eines zweiten Halbstockwerkes befanden; endlich die fünf Fenster des Obergeschosses mit oblongen, besonders eingerahmten Mauerfeldern dazwischen.

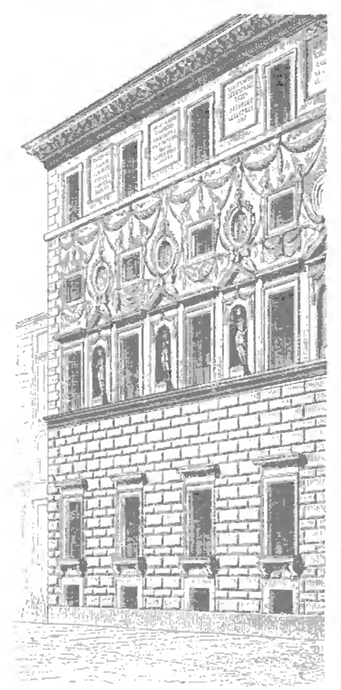


Fig. 175. Pal. Spada zu Rom. (Baldinger, nach Letarouilly).

Für dies Gebäude und die sonstigen Paläste Rafaels vgl. bei v. Geymüller, Raffaello Sanzio studiato come architetto, den wichtigen Abschnitt p. 51—59.

Die äussere Fassade des Pal. Spada (Vasari VII, p. 70 (Le M. XII, p. 102), v. di Dan. da Volterra), von Mazzoni (Fig. 175), ist trotz ihrem Effect nur eine missverstandene Nachahmung des Palastes d'Aquila; doch die Hoffassade beträchtlich besser. —

Im Gegensatz zu diesem Allem zeigen die in § 95 genannten Fassaden des Giulio und Sansovino eine kräftige und angenehme Wirkung durch die einfachsten Mittel; oben meist eingerahmte Mauerfelder.

Die möglichste Einheit des Kranzgesimses (§ 38) wird in Rom an den verschiedensten Fassaden nach Kräften behauptet.

An der hintern Fronte des Pal. Farnese nimmt die grosse dreibogige Loggia des Giacomo della Porta die Mitte ein, ohne vor- oder zurückzutreten; sie erhielt ein besonderes, leichteres Kranzgesimse, dessen oberster Rand jedoch mit dem des ganzen Palastes (von Michelangelo, § 50) in Einer Linie fortläuft.

Der Barockstyl hat erst um die Mitte des XVII. Jahrhunderts diese Sitte völlig sprengen können.

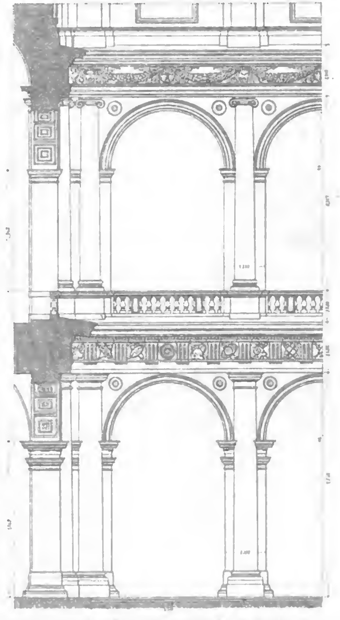


Fig. 176. Pal. Farnese in Rom. Hofarcaden. (Nach Bühlmann.)

## § 97.

### Römische Palasthöfe.

Die Palasthöfe Roms umfassen alle innerhalb dieses Styles denkbaren Combinationen, den erhabensten Pfeilerbau mit Halbsäulen, die schönsten Säulenhallen, die geistvollsten Fictionen, welche grosse Motive in einen kleinen Raum zaubern, endlich die genialsten Hülfsmittel, um mit wenigem Stoff und Raum einen noch immer monumentalen Eindruck hervorzubringen. Es sind zum Theil Triumphe des Proportional-Wohlthuenden und des Optisch-Schönen.

Pfeilerhallen mit Halbsäulen: Pal. di Venezia (§ 37), und höchst vollkommen: der Hof von Pal. Farnese (Fig. 176) von Antonio da Sangallo d. J., wohl nicht ohne Einfluss des Bramanteschen Entwurfes für das Gerichtsgebäude an der Via Giulia (§ 96); die zwei untern Stockwerke in nahem Anschluss an das Marcellustheater, das oberste (von Michelangelo) geschlossen, mit Fenstern.

Der Säulenhof von Bramante's Cancelleria (Fig. 177), von den besten Verhältnissen der Länge zur Breite und Höhe, mit zwei Bogenhallen auf dorischen Säulen ringsum; darüber ein geschlossenes Obergeschoss mit corinthischen Pilastern; die Säulen wahrscheinlich aus der anstossenden Kirche S. Lorenzo in Damaso, welche dafür Pfeiler und eine neue Gestalt erhielt (§ 77).

Der achteckige Pfeiler, welcher um die Mitte des XV. Jahrhunderts öfter gebraucht wurde (Fig. 178), hatte seit Bramante sich nirgendwo mehr blicken lassen.

Andere gute Säulenhöfe der goldenen Zeit: in Pal. della Valle, in Pal. Lante etc.

In mehrern Höfen, zum Theil von kaum bekannten Architecten, ist die Pfeilerhalle mit Pilastern zwar bloss auf einer oder zwei Seiten wirklich geöffnet, auf den andern Seiten aber als Abbild wiederholt, und mit Wänden ausgefüllt, welche Fenster (zum Theil nur falsche) enthalten; auch das obere Stockwerk wird auf dieselbe Weise ringsum geführt; erst durch diese schönste und erlaubteste aller Täuschungen kommt eine strengere Harmonie in die ganze Anlage. Vielleicht das früheste Beispiel Pal. Linotte (Regis) in Rom (Fig. 179), von Ant. da Sangallo d. J., vor 1524.

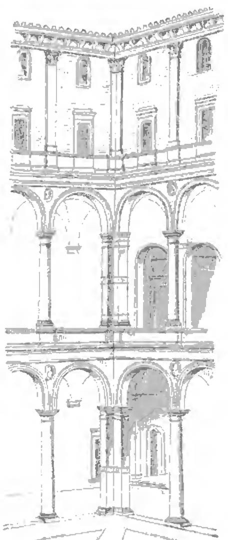


Fig. 177. Hof der Cancelleria. (Nohl.)

Auch in ganz kleinen Dimensionen wird bereits in dieser Zeit durch weise Benützung eines Durchblickes und Lichteinfalles, mit Hülfe weniger Säulen, eines Brunnens oder Garteneinganges ein höherer Eindruck hervorgebracht.

(Wie Vieles hievon beim jetzigen Umbau von Rom erhalten bleiben wird, steht dahin.)

Grosse, wenigstens beabsichtigte Perspective: Laut Michelangelo sollte man im Pal. Farnese durch die Einfahrtshalle mit ihren dorischen Säulen, durch den Hof und die hintere Halle den farnesischen Stier als Brunnengruppe erblicken; in derselben Axe sollte eine Brücke über die Tiber in die Gärten der Farnesina führen; Vasari VII, p. 224 s. (Le M. XII, p. 232), v. di Michelangelo. Vgl. § 91 den Palast von Pienza.

Ausser aller Linie stehen die beiden Haupthöfe des Vaticans: Cortile di S. Damaso von Bramante und Rafael (Hof der Loggien, vgl. § 60), und der ungeheure Haupthof (§ 35, begonnen 1503), leider nie ganz zur Ausführung gelangt; ein unterer Hof und ein oberer Ziergarten, Giardino della pigna, durch gewaltige doppelte Rampentreppen (§ 117, 126, Fig. 180) mit einander verbunden, an deren Stelle sich jetzt Biblioteca, Braccio nuovo etc. befinden; den letzten Abschluss des Hallenbaues, welcher den Giardino della pigna umgibt, bildet eine colossale Apsis, bekrönt von einem halbkreisförmigen Säulengang.

## § 98.

### Die unregelmässigen Grundpläne; die Zwischenstockwerke.

**Rom ist ferner die Stätte, wo die Architecten auf engem und unregelmässigem Grundplan edel und monumental bauen lernten.**

Florenz hatte von jeher zu viele gerade Strassen, als dass werthvolle Bauten sich hätten in hoffnungslos schiefe und krumme Bauplätze schicken müssen. In Rom drängte sich unter Julius II. und Leo X. Alles auf das Marsfeld, Via Giulia, Umgegend des Pantheon, der Piazza navona etc., mit einem Worte, in das Strassengewirr des verkümmerten mittelalterlichen Roms.

Baldassar Peruzzi wandte alle Schätze des reifsten Studiums auf den in krummer und (bis 1888) enger Strasse gelegenen Pal. Massimi (alle colonne, seit 1535), gab die Fassade als Ganzes preis, erhob aber deren Krümmung zu einem Motiv des höchsten Reizes in der Halle des Erdgeschosses, und vertheilte Corridore, Treppen, Säle und einen nur kleinen, aber einzig schönen Hof (§ 35) auf den unregelmässigen Grundplan in bewunderaswerther Weise (Fig. 181). Alle Einzelformen sind vom Besten der goldenen Zeit.

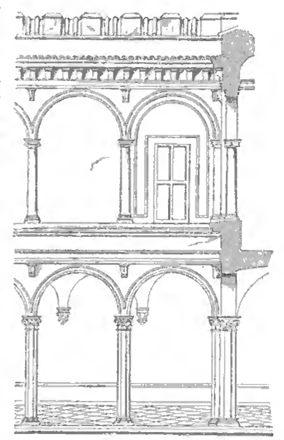


Fig. 178. Kleiner Pal. di Venezia zu Rom. Hof. (Nohl.)

In Pal. Linotte (Fig. 179) hat Ant. da Sangallo d. J. auf geringer, wenn auch nicht unregelmässiger Grundfläche einen höchst edeln Bau mit zierlichster Anlage des Höfchens und der Treppe errichtet (§ 97).

Bei Serlio, L. VII, p. 128, die frühste Anweisung, wie man sich bei unregelmässigem Grundplan überhaupt zu helfen habe, wahrscheinlich nach Beispielen aus Rom.

**In Rom kommen um diese Zeit die Zwischenstockwerke oder Mezzanine mehr in Gebrauch, ohne doch bei den bessern Architecten nach aussen den Charakter eines wirklichen Stockwerkes zu erhalten.**

Oberste kleinere Geschosse für die Dienerschaft, mit kleinen Fenstern, welche dann gerne den obersten Fries einnehmen, sind längst und überall vorhanden.

Die römische Neuerung besteht darin, dass auch die Herrschaft in der Mitte des Hauses niedrigere Räume verlangt, und zwar für leichtere Heizbarkeit im Winter, wie Serlio ausdrücklich bezeugt.

Wenn ferner irgend ein Stockwerk grosse und kleine Räume neben einander enthielt, so musste in letztern, oft weit unter der wahren Decke, eine falsche

eingesetzt werden und es entstand ein leerer Raum (ein sog. Vano), den man sonst häufig den Mäusen und dem Dunkel überliess nunmehr aber gerne zu Zwischenwohnungen benützte. Serlio, L. VII, p. 28: Tutti li luoghi mediocri et piccoli



Fig. 179. Pal. Linotte zu Rom.

si ammezzaranno per più commodità, d. h. sobald ein Raum zu klein ist für die allgemeine Stockwerkshöhe, halbirt man ihn.

Einstweilen aber werden die betreffenden Fenster nach aussen immer nur beiläufig angebracht, in einem Fries, oder im Sockel der nächstobern Ordnung, oder innerhalb derselben Ordnung mit dem darunter befindlichen Hauptstockwerk (letzteres in den Fassaden Bramante's) oder in der Füllung eines Bogens. Erst etwa

seit 1540 proclamirt sich das Mezzanin nach Aussen als besonderes Stockwerk, nicht zum Vortheil der Composition, welche in der guten Zeit möglichst wenige und grosse Abtheilungen liebte.

(An Sammicheli's Palästen zu Venedig und Verona, § 94, kommen sehr kühne Eintheilungen vor; doch hat er das Mezzanin einstweilen nur im Hof des Pal. Canossa zu Verona als besonderes Zwischengeschoss gegeben.)

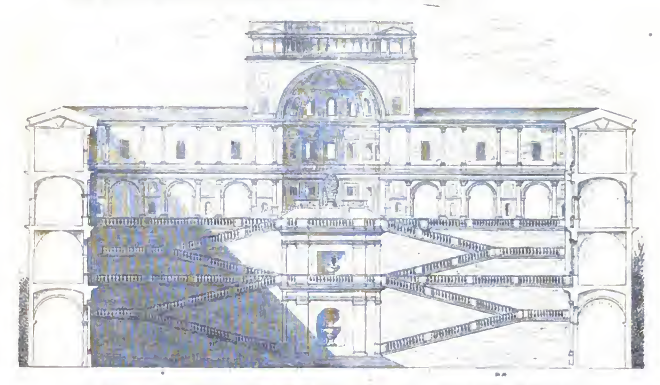


Fig. 180. Querdurchschnitt durch den grossen Hof des Vaticans in seinem ursprünglichen Zustande; oben der Giardino della Pigna.

## § 99.

## Die römischen Treppen.

Auch die Treppen (vgl. § 91) verdanken Rom einen bedeutenden Fortschritt in das Bequeme und Imposante, wie dies in der Stadt der Ceremonien nicht anders sein konnte.

Alle Treppen des XV. Jahrhunderts kamen dem XVI. Jahrhundert steil vor; z. B. auch noch die des Cronaca im Pal. Strozzi und im Signorenpalast zu Florenz; Vasari IV, p. 447, 451 (Le M. VIII, p. 120, 121), v. di Cronaca.

Bramante in verschiedenen (jetzt meist veränderten) Räumen seines vaticanischen Baues soll sich mit Stiegen jeder Art recht wohl zu helfen gewusst haben: Vasari IV, p. 148 (Le M. VII, p. 133), v. di Bramante, und doch sind die Treppen der Cancelleria noch relativ steil, ebenso die der Farnesina von Peruzzi (oder Rafael?)

Die erste ganz bequeme, breite und mit durchgeführter Pilasterbekleidung versehene Treppe ist die des Pal. Farnese, vom jüngern Ant. da Sangallo.

Von da an wird keine tadelhafte Treppe mehr gebaut, sobald nur irgend die Mittel reichen.

Auch die für die Bedienung, den Transport u. s. w. bestimmten Wendeltreppen, bisweilen ohne Stufen, für Maulthiere gangbar, erhielten jetzt eine monumentale Ausstattung; so die des Bramante im Vatican (d'Agincourt, T. 57), mit wechselnden Ordnungen der Säulen des innern Randes. Andere berühmte Wendeltreppen: die des Giulio im Palast von Mantua, die des Genga in Monte Imperiale

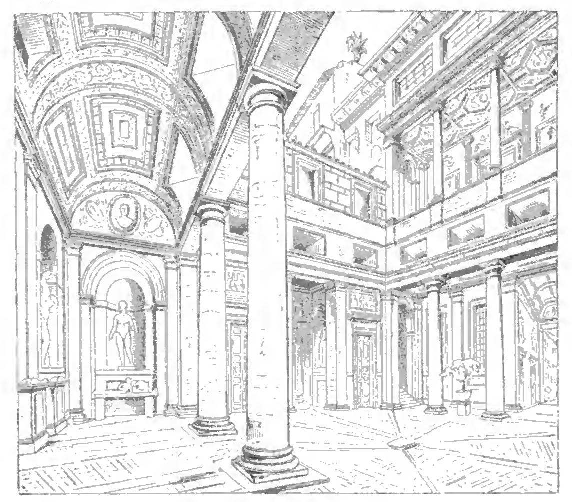


Fig. 181. Hof des Pal. Massimi zu Rom.

bei Pesaro; Vasari V, p. 544 (Le M. X, p. 106), v. di Giulio; VI, p. 319 (Le M. XI, p. 90), v. di Genga.

In Peruzzi's Entwurf zur Villa Belcaro bei Siena findet sich eine scala equitabilis mit breiten Stufen; ebenso in drei Skizzen zum Pal. Ricci in Montepulciano; vgl. Redtenbacher, B. Peruzzi und s. Werke, Tafel 15 und 17—19.

Michelangelo's in Rom componirte Treppe für die Vorhalle zur Bibliotecca Laurenziana in Florenz, welche so viel Aufsehen machte, ist wie die Vorhalle selbst (§ 56) ein unbegreiflicher Scherz des grossen Meisters (Fig. 44, S. 94). Näheres bei Vasari VI, p. 92 (Le M. X, p. 273, v. di Tribolo); VII, p. 236 (Le M. XII, p. 242), v. di Michelangelo; — Gaye, carteggio III, p. 12; — Lettere pittoriche I, 5; — s. oben § 60.

## § 100.

### Die Paläste bei Serlio.

Neben den ausgeführten Bauten kommt vorzüglich Serlio's Sammelwerk (§ 31) in Betracht, welches nicht sowohl eine vielseitige Rechenschaft über den ganzen damaligen Palastbau, als vielmehr zahlreiche theils eigene, theils von Baldassar Peruzzi erhaltene Zeichnungen, oft von sehr hohem Werthe enthält.

Hauptsächlich zu Ende des III., sowie im IV. und VII. Buche. Die Wirkung dieser Publication § 12, 31. Wir citiren nach der Quartausgabe.

Serlio wendet bereits jene stärkern Ausdrucksmittel an, welche hauptsächlich seit Rafael in Gebrauch gekommen, § 51, 54, 96. Von Mezzaninen macht er reichlichen Gebrauch, doch ohne sie je aussen als eigenes Stockwerk anzuerkennen.

Einige Idealfassaden des VII. Buches (S. 120 ff.) sollen insbesondere den Unterschied lehren zwischen: un'architettura soda, semplice, schietta, dolce e morbida, und: una debole, gracile, delicata, affettata, cruda, anzi oscura e confusa.

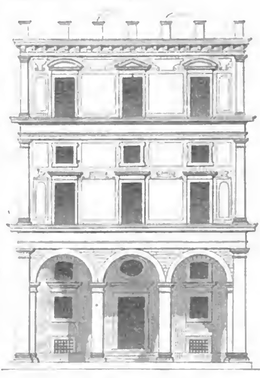


Fig. 182. Fassade nach Serlio.

Sehr schön und zum Theil wahrhaft endgültige Lösungen: die Hallenfassaden etwa in bolognesischer Weise (Fig. 182) oder für die Umgebung von grossen Plätzen (L. IV); — Säulen mit geradem Gebälk (Fig. 183); — je zwei Säulen mit geradem Gebälk die Bogen tragend (Fig. 184); — einfache Pfeiler mit Bogen; — Bogenpfeiler mit einer Halbsäulenordnung (Fig. 185); — Pfeilermassen mit je zwei Halbsäulen und einer Nische dazwischen; — ja Gebäude, die zu schon vorhandenen allzukurzen oder allzuschlanken Säulen eigens erfunden sind. Zu all diesem componirt er den Oberbau jedesmal neu, theils wiederum als (wahre oder scheinbare) Halle, theils als geschlossenen Bau mit oder ohne Ordnungen. — (Auch im VII. Buch einige Hallenfassaden.)

Unter den Fassaden venezianischer Art (L. IV) sind ebenfalls einige treffliche.

Im VII. Buche ferner Aufgaben auf unregelmässigem Grundplan (S. 128); — Palastbau an Abhängen (S. 160, so ziemlich das genuesische Princip: der Palast vorn, der Hof gegen den Abhang, der hier eine Mauerwand bildet; über dieser der Wasserbehälter). — Wie ungleiche Fensterintervalle durch symmetrische Wiederholung das Störende verlieren können gleich der discordia concordante eines mehrstimmigen Gesanges, lehrt er S. 168 ff. — Leider ist bei der Besprechung des Innern seine Definition von Sala, Salotto und Saletta (S. 148) durch Druckfehler unrettbar entstellt.

Seinen französischen Patronen zu Ehren redet er auch von grossen prächtigen Dachschlöten und Dachfenstern, dergleichen die französische Renaissance, d. h. die mit Renaissanceformen bekleidete Gothik, aus dem Mittelalter übernommen hatte. In Italien hatte man allenfalls die flüchtig verzierten venezianischen Schlöte oder solche in Gestalt von bemalten Zinnenthürmchen, wie z. B. auf dem Palast von Pienza, aber ohne dass irgend ein Gewicht darauf gelegt worden wäre. Ein Anblick wie Chambord, wo die wichtigsten, characteristischen Bauformen auf das Dach verlegt sind, hätte in Italien durchaus nur Heiterkeit erregt.

(Alberti, de re aedificatoria, L. VI, c. 11; L. IX, c. 4 lässt als einzig wünschens-

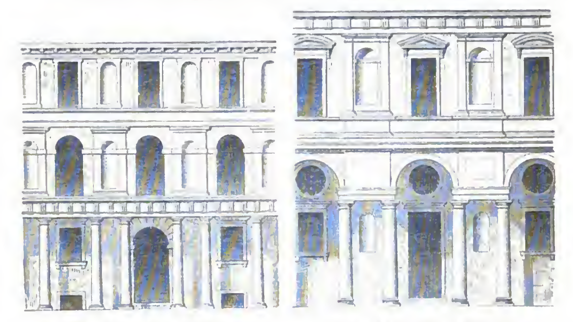


Fig. 183. Fassade nach Serlio. Fig. 184. Fassade nach Serlio.

werthe Dachzierden Obelisken, Laubakroterien und Statuen gelten, und auch dazu ist es im XV. Jahrhundert an weltlichen Gebäuden fast nie und im XVI. nur selten gekommen, zum Theil aus Ehrfurcht vor der Herrschaft des Kranzgesimses.)

## § 101.

### Oeffentliche Paläste; ihre Säle.

Paläste für öffentliche Zwecke werden besonders characterisirt durch grosse Säle und hallenmässige Oeffnung nach aussen. Das Mittelalter mit seinem wirklichen politischen Leben hatte die Gestalt solcher Bauten bereits im Grossen festgestellt (§ 21).

Wir abstrahiren hier von den verschiedenen Namen und Bestimmungen: Palazzo del commne, — della ragione, — del consiglio, — de' tribunali, — del podestà, — del prefetto etc. Die Bestimmungen haben ohnehin oft gewechselt.

Von den grossen Sälen ist kaum einer mehr in derjenigen Gestalt erhalten, welche ihm die goldene Zeit gab; auch die Sala del gran consiglio im Dogenpalast

und der obere Saal der Scuola di S. Rocco zu Venedig sind beherrscht von spätvenezianischen Malereien; der grosse Saal im Signorenpalast zu Florenz war, so wie man ihn bis in unsere Zeiten sah, erst das Werk Vasari's, der ihm indess doch einen reichen hintern Abschluss zu geben wusste. Von demjenigen im Pal. comunale zu Brescia, sowie von dem im Innern des Pal. del Podestà zu Bologna befindlichen (170 auf 74 Fuss, einst zum Conclave Johanns XXIII., später zum Theater und zuletzt zum Ballspiel gebraucht) weiss Verf. nichts in Betreff des Innern anzugeben. — Die Decken, innen cassettirt oder bemalt, hängen am Dachgerüste.

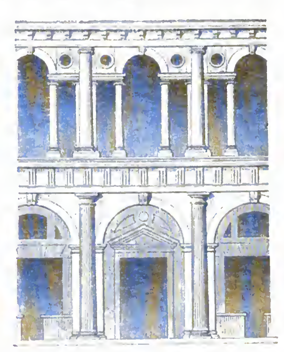


Fig. 185. Fassade nach Serlio.

Den Salone in Padua erreicht keines dieser Gebäude an Umfang. Das Verhältniss der Grösse zur Höhe und die Beleuchtung ist kaum irgendwo angenehm, so dass solche Säle neben den grossen Sälen namhafterer Privatpaläste (§ 91), sowie neben grossartigen Klosterrefectorien und Capitelhäusern mit Oberlicht, zumal gewölbten, zurückstehen müssen.

Der schönste grosse Saal der Renaissance, freilich schon auf der Neige des Styles, ist nach meinem Dafürhalten die Sala regia des Vaticans mit ihrem von Perino und Daniele da Volterra (nach Ant. da Sangallo) herrlich stuccirten Tonnengewölbe (§ 177), ihren fünf Pforten und ihrem einzigen, mächtigen, in der Höhe angebrachten Fenster.

Vasari zählt die grossen Säle auf bei Anlass des florentinischen, den er selber umbaute, IV, p. 451 (Le M. VIII, p. 123), v. di Cronaca: einer im Pal. di Venezia zu Rom (?), ein von Pius II. und Innocenz VIII. erbauter im Vatican (verbaut), einer im Castell (nuovo) zu Neapel (?), dann die Säle des Palastes von Mailand (jedenfalls verbaut), der Pal. von Urbino (wo sich kein besonders grosser Saal befindet), nebst den bekannten von Venedig und Padua.

§ 102.

### Der Hallenbau öffentlicher Paläste.

Der offene Hallenbau ist der sprechende Ausdruck dafür, dass das betreffende Gebäude das Eigenthum Aller sei. Nicht nur wurde ihm das Erdgeschoss fortwährend fast ganz oder zum grossen Theile überlassen, sondern auch das Obergeschoss nahm, wenigstens dem Scheine nach, die Formen desselben an.

Selbst an schon vorhandene Amtsgebände wurde wohl eine Halle hingebaut; Annales Placentini, bei Murat. XX, Col. 958, 960, zum J. 1479.

Schon im Mittelalter bildet an den Palazzi pubblici, Pal. della Ragione (d. h. Gerichtsgebäude), Broletti etc. von Oberitalien das Erdgeschoss unter dem grossen Saal geradezu einen öffentlichen Durchgang. — Idealbild eines solchen Palastes in den Fresken des Benozzo, Campo santo von Pisa, Geschichte Josephs. — Der Pal. del Podestà, früher unten geschlossen (Florenz, Pistoja), erhält nun hie und da ebenfalls eine offene Halle; seine allgemeinen Requisite bei M. Savonarola, ap. Murat. XXIV, Col. 1174: Säle, Capelle, Canzlei, Räume aller Art, Wohnungen der Beamten, Ställe etc. — Die wichtigern Gebände sind folgende:

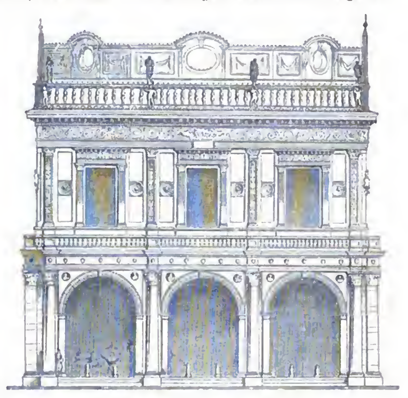


Fig. 186. Pal. Communale zu Brescia. (Nehl.)

Pal. Communale zu Brescia (Fig. 186), erbaut 1508 von Formentone, mit mächtiger unterer Halle innen auf Säulen, aussen auf Pfeilern, und mit reich decorirtem Aeussern. (Das Dachgeschoss später.)

Der zierliche Pal. del Consiglio zu Verona (Fig. 187), erbaut seit 1476 von Fra Giocondo, unten wenigstens nach vorn völlig offen, mit einer Balustrade und zwei kleinen Treppen.

Die noch schöner componirte Loggia del Consiglio zu Padua (Fig. 188), von Biagio Rossetti; im Erdgeschoss sieben Säulenintervalle, deren drei mittlere sich gegen eine stattliche Treppe öffnen.

Der Pal. del Podestà zu Bologna, 1485 umgebaut von Fioravante, mächtige untere und obere Pfeilerhalle, dort mit Halbsäulen (§ 41), hier mit Pilastern. — Ueber den Saal vgl. § 101.

Pal. del Pretorio zu Lucca, mit geschlossenem oberem Stockwerk.

Pal. del Pretorio zu Pienza, um 1460 (Fig. 189), ebenfalls oben geschlossen, mit charactervollem Zinnenthurm.

Das Zurücktreten der obern Stockwerke an den meisten dieser Gebäude hat seinen sehr guten Grund darin, dass man sich nicht auf schwebende Balcone über Consolen verlassen wollte, wenn die Behörden bei feierlichem Anlass sich oben zeigen mussten. Vgl. § 94. (Auffallendes Zurücktreten des Obergeschosses ohne

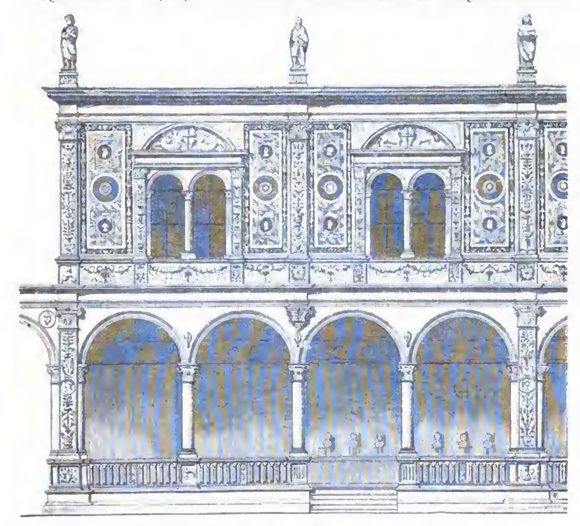


Fig. 187. Loggia del Consiglio zu Verona. (Baldinger nach Phot.)

solchen Grund an Rafael's Pal. Pandolfini, § 96; desgleichen am Pal. Uguccioni (Fig. 42, Seite 92); auf einer Skizze dieses Palastes (Sammlung der Uffizien) bemerkt Giorgio Vasari d. J. zu dieser baulichen Eigenthümlichkeit: fa bellissimo vedere et un grandissimo comodo.)

Am Dogenpalast zu Venedig gehört noch das ganze Aeussere und die Anlage überhaupt der gothischen Zeit an, der Hof aber in den reichsten Formen der Renaissance und in weissem Marmor ausgeführt (von Bregno, Scarpagnino, Guglielmo Bergamasco) ist für den Charakter eines öffentlichen Gebäudes von diesem Range nicht bezeichnend gestaltet und sein Werth liegt mehr in den glänzenden Einzel-

heiten (Riesentreppe, Scala d'oro und einige wenige Räume des Innern, welche noch ihre Ausstattung aus dem XV. und beginnenden XVI. Jahrhundert erhalten haben).

Die alten Procurazien in Venedig, für lauter Bureaux und Amtswohnungen, das Erdgeschoss für Buden, nach der Platzseite ein fortlaufender Bau offener Hallen, wahrscheinlich weil die festliche Bedeutung des Marcusplatzes keine geschlossenen Fassaden geduldet hätte. (Die neuen Procurazien wiederholen dann das Motiv der Biblioteca, § 103, mit Zuthat eines Obergeschosses. — Vgl. auch § 114.)

Auch die Börsen, loggie de' mercanti, nebst den Zunftgebäuden, schliessen

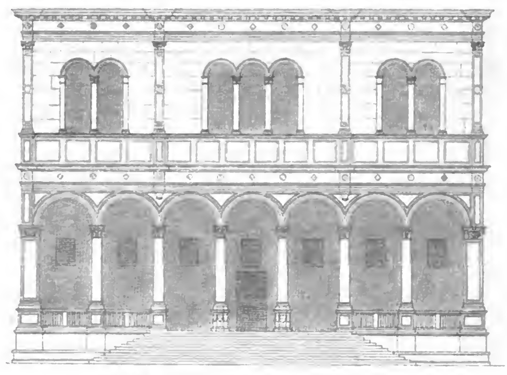


Fig. 188. Loggia del Consiglio zu Padua. (Nach Bühlmann.)

sich, wenn auch in kleinerm Massstab, dem Motiv der Stadtpaläste an, indem auch hier eine untere Halle mit Treppe und Nebenräumen, und ein oberer Saal für Versammlungen vorgeschrieben waren. Vgl. das Project bei Serlio, L. VII, p. 116, und aus der gothischen Zeit die Loggia de' mercanti zu Bologna. Bisweilen gehörte auch eine Capelle dazu, wo jeden Morgen ad devotionem et commodum mercatorum eine Messe gelesen wurde. So im Palazzo della Mercanzia zu Siena, welcher sammt der Capelle (Urk. v. 1416 bei Milanesi II, p. 82, vgl. p. 93) gegen die Piazza hin schaut; auf der Rückseite gegen eine höher liegende Strasse wurde diejenige Loggia angebaut, welche jetzt Casino degli Uniti (früher de' Nobili) ist.

## § 103.

### Sansovino und Palladio, Hallenbauten.

Wie schon in einigen der genannten Paläste das Längenverhältniss und die Zahl der Hallenbogen willkürlich ist, so wurde an zwei ganz ex-

ceptionellen Gebänden, an Jacopo Sansovino's Biblioteca zu Venedig und an Andrea Palladio's Basilica zu Vicenza der Doppelhalle als solcher, freilich in ihrer höchsten monumentalen Ausbildung, die Herrschaft völlig überlassen.

Die Biblioteca § 53. Es war eine ungerechte Kritik, wenn man dem Gebäude vorwarf, es sei zu niedrig für seine Länge, da dasselbe als Hallenbau keine



Fig. 189. Pal. del Pretorio zu Pienza. (Nach Mayreder).

bestimmte Länge haben will. Der Architect aber gab bei seiner Verantwortung statt dieses wahren Grundes Scheingründe an, vorausgesetzt, dass die Aufzeichnung des Sohnes (Franc. Sansovino, Venezia, fol. 115) das vom Vater Vorgebrachte genau wiedergebe. Derselbe gab z. B. ohne Noth zu, dass sein Bau im Vergleich mit dem Dogenpalast niedrig, aber ohne Rücksicht auf denselben entworfen sei; denn der Dogenpalast, welcher die Majestät der Republik darstellte, verlangte eine solche Rücksicht allerdings, und zwar in Gestalt einer Unterordnung der Biblioteca. Dass die geringe Höhe durch die geringe Tiefe entschuldigt wird, ist ebenfalls

eine Ausrede; die geringe Tiefe hätte einen mächtig gruppirten Hochbau nicht ausgeschlossen und die Schmalseite gegen die Riva hätte sich schon maskiren lassen. Venedig wollte ein Meisterwerk nicht der Composition, sondern der Durchführung.

Während des Baues publicirte 1544 Serlio (L. IV, fol. 154 oder 155), angeblich nur für ein raumsparendes venezianisches Wohnhaus mit Buden in der untern Halle, einen Entwurf, der Sansovino's Idee sehr schön in das Einfache, Schlankere und Edlere umdeutet. (Vgl. Fig. 185.)

Palladio umbaute seit 1549 den alten Palazzo della Ragione seiner Vaterstadt Vicenza, ein nicht ganz regelmässiges Oblongum, rings mit einer untern dorischen und einer obern ionischen Halle (Fig. 7, Seite 51); beidemale ist zwischen den Halbsäulen der Hauptordnung ein Bogen auf freistehenden kleinern Säulen derselben Ordnung eingesetzt. So entstand die „Basilica“, das öffentliche Gebäude als solches, wie man es in ganz Italien gerne gehabt hätte, ganz in Hallen aufgelöst, gleich dem Marmorthurm von Pisa. An den Ecken wurden die Ungleichheiten auf das Geschickteste verdeckt.

## § 104.

### Die Familienloggien.

Endlich musste das XV. Jahrhundert einer eigenthümlichen Sitte genügen, dem Bau dreibogiger offener Loggien, wo sich bei feierlichen Anlässen Corporationen oder bestimmte Familien versammelten oder Aufwartung annahmen.

Um 1450 erwähnt M. Savonarola (l. c. col. 1179) zu Padua die prächtige, verzierte, auf vier Marmorsäulen gestützte „Lodia, welche der Sitz der Rectoren und der Adlichen ist“.

Schon das XVI. Jahrhundert verstand den Brauch offenbar nicht mehr; Vasari XIII, p. 249 (Le M. XI, p. 306), v. di Udine: „die Loggia Medici sei erbaut zur Bequemlichkeit und zur Versammlung der Bürger, wie es die vornehmsten Bürger damals zu halten pflegten.“ Laut Lettere sanesi III, p. 75 baute Pius II. die seinige, damit die Piccolomini sich daselbst versammeln könnten „per esercizî pubblici di lettere o di affari“. Lateinisch heisst sie urkundlich theatrum; Milanesi II, p. 222. Laut Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 985 hätte noch ein Palast daran gebaut werden sollen.

Florenz hatte 1478 schon 21 solcher Familien-Loggien, wobei noch ein halbes Dutzend vergessen sein sollen; Varchi III, p. 107 ss.

Als formales Urbild mochte die gewaltige Loggia de' Lanzi in Florenz gelten, wo die feierlichsten Acte der Republik vollzogen wurden; erbaut 1376 von Orcagna, nachdem man noch 1356 gemeint hatte, dass eine Loggia sich für einen Tyrannen und nicht für einen Freistaat schicke; Matteo Villani, L. VII, c. 41.

Doch mussten die Familien-Loggien des XV. Jahrhunderts, meist gegenüber dem Palast des betreffenden Geschlechtes, sich mit dem Character eines artigen Zierbaues begnügen.

Erhalten: die Loggia der Rucellai in Florenz, bei deren Palast, und wie dieser von Alberti erbaut, und zwar trotz seinem Vorurtheil (§ 35) mit Bogen.

In Siena: die Loggia de' Nobili (jetzt degli Uniti) als Rückseite des Pal. della Mercanzia (§ 102), auf vier Pfeilern (1417, der Oberbau später), einfach zierlich; — ferner die eben erwähnte Loggia del Papa, 1460 von Antonio Federighi erbaut, mit dünnen weitgespannten Bogen auf Säulen, mit der Inschrift: Pius II. den Mitgliedern seines Geschlechtes, den Piccolomini.

Manches Hallenfragment in italienischen Städten mag eine solche Loggia gewesen sein, die ihren Character eingebüsst hat.

## § 105.

### Palastbau der Nachblüthe; das Aeussere.

Seine definitive Ausbildung erhielt der Palastbau erst durch die Meister der Zeit von 1540 bis 1580, in einer Zeit der stillgestellten Politik, der Gegenreformation und der zunehmenden Vornehmheit auf spanische Weise.

Die Meister: Giulio Romano; Giacomo Barozzi, genannt Vignola; Giorgio Vasari; Bartolommeo Ammanati; Galeazzo Alessi; Pellegrino Tibaldi, gen. Pellegrini; Andrea Palladio u. A. m.

Florenz unter Cosimo I., Genua seit Andrea Doria künstlich in Ruhe gehalten und wesentlich der spanischen Politik unterthan; Venedig durchaus auf kluge Behauptung des Erworbenen angewiesen.

Cosimo I. beförderte systematisch den Müssiggang der Reichen, und auch dem Geist der Gegenreformation war es angenehm, wenn bisher thätige Classen sich in eine vornehme Ruhe begaben. In Rom vollendete sich diese Lebensweise, indem die ältern Häuser und die sich beständig neu bildenden Nepotenfamilien darin förmlich wetteiferten.

Die nächste bauliche Folge der Vornehmheit ist der zunehmende Weit- und Hochbau, mit noch weiterer Vereinfachung sowohl als Derbheit des Details, jetzt oft schon bis in's Flüchtige und Rohe.

Galeazzo Alessi hält am längsten eine reiche und gediegene Einzeldurchführung fest.

Von den Fassadentypen gewinnt der römische im engern Sinne (§ 96), wesentlich abgeleitet von Pal. Farnese, jetzt eine sehr grosse Ausdehnung.

Hieher gehört die Masse der spätern römischen Paläste; etwa von Ammanati's Pal. Ruspoli an.

Diese freiste Form musste die beliebteste werden für den Barockstyl, welcher Fenster, Thüren, Ecken und Simse ganz nach Belieben phantastisch umbilden konnte. Sie ist und bleibt jedoch noch sehr empfindlich in Betreff der Verhältnisse. (Vignola's riesiger farnesischer Palast zu Piacenza, fast ohne Details, bloss durch die Proportionen existirend.)

Die quadratischen Fenster der Mezzanine werden ohne Sehen ziemlich gross über den Fenstern des betreffenden Hauptstockwerkes angebracht, sodass das Mezzanin formal schon als Zwischenstockwerk wirkt.

Der Typus ist leicht so auszubilden, dass er der mürrischen abgeschlossenen Grandezza zusagt.

Auch das Motiv einer oder zweier Halbsäulenordnungen (seltener Pilaster), über einem Erd- oder Sockelgeschoss in Rustica, kommt mehrfach vor, aber nur selten in ganz sorgfältiger und edler Ausführung.

Von Bramante (§ 96) ging dieser Typus auf Rafael und Giulio Romano und dann auf Palladio über, welche sich aber auch für Halbsäulen und Säulen meist mit stucchirtem Ziegelbau begnügen mussten. (Pal. del Te zu Mantua, § 119.)

Eine völlig gediegene und reiche Durchführung in gehauenem Stein wird man auch hiefür hauptsächlich bei Galeazzo Alessi und seinen mailändischen Nachfolgern suchen müssen. (Pal. Marino zu Mailand, mit Hermen am Obergeschoss,

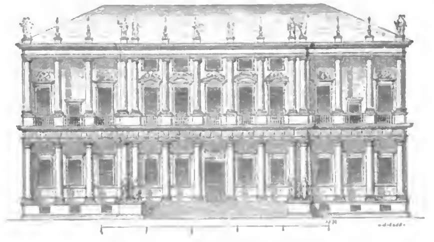


Fig. 190. Pal. Chieregati zu Vicenza.

einer damals nicht seltenen Form; vgl. die sog. Omenoni, d. h. Riesen am Hause des Bildhauers Lioni in Mailand.)

Ueber den Einfluss, welchen Bramante's Fassadenmotiv am Pal. Caprini (§ 96) auf Palladio übte (s. dessen Skizze in Chiswick-Castle), vgl. von Geymüller, Raffaello studiato come architetto, p. 99. Palladio verwendete dies Motiv des rusticierten Erdgeschosses und der Halbsäulenordnung (bei ihm öfter Pilaster) im Obergeschoss am Pal. Marcantonio Tiene (einem seiner frühesten Bauten, begonnen 1556), an Pal. Trissini dal Vello d'oro, Pal. Orazio Porto und Pal. Schio-Franceschini. — An andern Palästen gibt er auch dem Erdgeschoss eine Halbsäulenordnung, so am Pal. Porto-Barbarano und Adrian Tiene. Endlich setzt er der Fassade eine einzige mächtige Ordnung auf hohen Postamenten vor am Pal. Valmarana, Giulio Porto und del Capitano. Ein Mezzaningeschoss wird dabei gerne als Attica ausgebildet. — Mit dem Ernst dieser Grundmotive contrastirt bisweilen seltsam die Auflösung der Wandflächen in lauter Ornamentsculptur (Pal. del Capitano und Porto-Barbarano).

Einige reichere Paläste von Venedig behaupten auch noch die Oeffnung der Fassade, jetzt in Gestalt von grossartigen Hallen.

Pal. Contarini, von Scamozzi; wozu aus dem XVII. Jahrhundert Longhena's Prachtbauten Pal. Pesaro und Pal. Rezzonico.

Palladio gab seinem Meisterwerk im Privatbau, dem Pal. Chieregati (vgl. § 35) zu Vicenza (Fig. 190), sogar unten und oben fast lauter offene Hallen mit geradem Gebälke.

In dem Engbau Genua's werden die Proportionen der Fassade im Allgemeinen preisgegeben und die letztere irgend einer gefälligen Decoration überlassen.

Letztere geht von der Rustica (auch in phantastischer Anwendung) bis zu der durchgeführten Bemalung. Mehrere Fassaden Alessi's verzichten indess durchaus nicht auf die Schönheit der Proportionen.

In Bologna fügt sich der dort heimische Hallenbau ebenfalls in die Formen der florentinisch-römischen Schule. So an Pal. Malvezzi-Medici von Bart. Triachini, von vortrefflicher Wirkung und tüchtigen Verhältnissen (Fig. 191). Mit starker Hinneigung zum Barockstyl Pal. Fantuzzi von Formigine (Fig. 192).

Oeffentliche Gebäude mit Hallen im Erdgeschoss gelingen auch dieser Zeit bisweilen noch auf das Herrlichste.

Palladio's Basilica 1549, § 103; — mit einfachen Mitteln höchst wirksam: Vasari's Uffizien, § 35; — reich und edel das Collegio de' Nobili u. a. Bauten um Piazza de' Mercanti zu Mailand, von Vinc. Seregno, nach dem Motiv der Höfe des Alessi, § 35, 106.

Fig. 191. Pal. Malvezzi-Medici zu Bologna. (Nobil.)



## § 106.

### Palastbau der Nachblüthe; das Innere.

Im Innern gewinnt vor Allem das Vestibul, jetzt für eine zahlreiche wartende Dienerschaft der Besuchenden, eine grosse Ausdehnung.

Schon die Pforte jetzt als Einfahrt gross und weit. Das Vestibul, bei den Florentinern und noch bei Bramante selten mehr als ein Gang mit Tonnengewölbe, wird ein grosser, hoher, gewölbter Raum, meist mit einschneidenden Lunetten. — Die Einfahrtshalle von Palazzo Farnese, mit ihrem Tonnengewölbe über dorischen Colonnaden wurde freilich nicht wieder erreicht.

Das Vestibul gedeiht zu einer der höchsten Aufgaben, indem der Treppenbau (§ 99), bisher nur erst stattlich und bequem, nunmehr als Element der Schönheit dem Auge und der Phantasie absichtlich dargeboten und an das Vestibul unmittelbar angeschlossen wird.

Hauptneuerung: die Verdoppelung der Treppen um der Symmetrie willen, nachdem man sich in Gärten und Höfen schon seit Bramante daran gewöhnt hatte (§ 126, vgl. Fig. 180). Entweder begann man gleich unten mit zwei verschiedenen Treppen, oder liess Eine Treppe sich vom ersten Absatz an in zwei theilen; Absätze (Podeste), Geländer, Säulenstellungen, Ueberwölbungen etc. erhielten jetzt

erst ihr besonderes ästhetisches Gesetz; dazu die Poesie des Lichtes und der Durchblicke, welche nicht ruhte bis sie aller ihrer Mittel sicher war.

Ein begeistertes und gewiss einflussreiches Programm dieses veredelten Treppenbaues: Vasari I, p. 147 (Le M. I, p. 130), Introduzione. — Palladio, i quattro libri dell' archit., I, cap. 28: Auf die Anlage der Treppen ist grosse Sorgfalt zu verwenden, denn es ist durchaus nicht leicht, einen passenden Platz für dieselben zu finden, ohne das übrige Gebäude zu behindern; ihnen gebührt vor Allem ein eigener Raum; sie bedürfen dreier Oeffnungen: einer dem das Haus Betretenden möglichst sichtbaren Eingangsthür, grosser Fenster in der Mitte und der Ausgangsthür am obern Ende. Gute Treppen sollen hell, wenigstens vier Fuss breit und bequem zu ersteigen sein, so dass sie gleichsam zum Hinaufsteigen einladen. Die Stufen sollen nicht über einen halben Fuss hoch sein, bei hohen Treppen niedriger, aber nicht unter vier Zoll. Die Breite betrage mindestens einen Fuss, höchstens aber 1½. Nach 11 oder 13 Stufen (die ungleiche Zahl, um mit dem rechten Fuss den Aufstieg zu beginnen und zu beenden) ist ein Podest (requie, Ruhe, genannt) einzuschalten. Gerade Treppen sind in zwei oder vier Armen anzulegen; in letzterm Fall dient ein quadrater Zwischenraum als Lichtschacht. Wendeltreppen sind im Grundriss bald kreisrund, bald oval, bisweilen mit einer Säule in der Mitte.

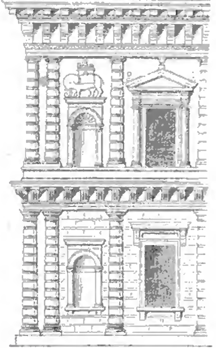


Fig. 192. Pal. Fantuzzi zu Bologna. (Nohl.)

Das vorzüglichste Verdienst hat indess die steile Treppenstadt Genua, wo man von jeher darauf hatte denken müssen, dem vielen Steigen eine gute und schöne Seite abzugewinnen; die Treppe im dortigen Dogenpalast (nach 1550) und in allen folgenden Palästen.

Die Höfe haben nicht mehr die feine Eleganz der besten unter den frühern, dafür aber bisweilen eine ernste Grösse oder eine geistvolle Pracht.

Der Ernst der Pfeiler- und Säulenhallen Ammanati's und Palladio's.

Letzterer wechselt, wie an seinen Fassaden, mit einer und zwei Ordnungen, die er, nach dem Vorbild der antiken gesäulten (corinthischen) Atrien, auf allen Seiten herumführt oder nur an der Vorder- und Rückseite anbringt. Zur letzern Art gehört der Hof des Pal. Valmarana; für den von den Säulen getragenen obern Umgang ist hier die Continuität dadurch hergestellt, dass er an den säulenlosen Seiten auf einem breiten Gesimse entlang läuft. — Im Pal. Marcantonio Tiene ist der Hof im Anklang an die Fassade mit Rusticaarcaden im Erdgeschoss und Pfeilerarcaden mit Pilastern im Hauptgeschoss ausgestattet. Pfeilerhallen mit Halbsäulen, nach römischem Vorbilde (§ 97), zeigt der (leider unvollendete) zweite Hof im Kloster della Carità (jetzige Accademia) in Venedig, wo für den vordern Hof an zwei Seiten eine mächtige, zwei Stockwerke hohe Säulenstellung projectirt war; eine solche wirklich ausgeführt am Pal. Orazio Porto zu Vicenza.

Der originelle und prächtige Hof in Alessi's Pal. Marino zu Mailand; sein schönster Hof ehemals der in Pal. Sauli zu Genua (Fig. 193); das Motiv § 35.

Geistvoll angeordnete Säulenhöfe namentlich auch in Bologna (§ 93; aus dieser spätern Zeit u. a. Pal. Zucchini), — in Florenz (Pal. non finito, von Cigoli); — in Genua: die meisten Paläste des sinkenden XVI. Jahrhunderts, vorzugsweise mit gekuppelten Säulen an Höfen und Treppen.

Von Pfeilerhöfen der Paläste ist viel weniger Gutes zu sagen; der colossale Hof des Pal. Pitti in Florenz mit seiner Rusticahalle in drei Stockwerken, von

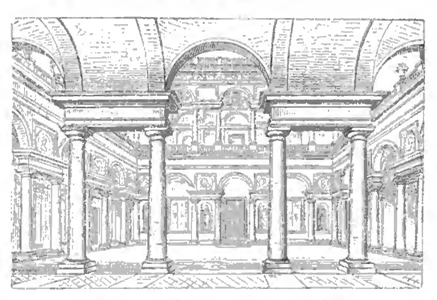


Fig. 193. Ehemaliger Hof von Pal. Sauli in Genua.

Ammanati (Fig. 46, S. 97), reicht als Kunstwerk bei Weitem nicht an Pellegrini's erzbischöflichen Palast in Mailand.

Mit der Zeit aber werden die Höfe gleichgültiger behandelt und der Aufwand überhaupt mehr auf grosse Dimensionen als auf feinere künstlerische Durchbildung gewandt.

Die Corridore, jetzt hoch, weit und durchgängig gewölbt, behaupten ihre meist einfachen Pilasterordnungen. — Im Innern bleibt wesentlich die frühere Disposition herrschend, nur dem grössern Massstab angepasst.

Einige Veränderung brachte der Hoch- und Weitbau des Vestibuls mit sich. Von den neuen Räumen ist nur etwa die „Galeria“ zu erwähnen, ein langer und verhältnissmässig schmaler Saal, nach Scamozzi's Aussage aus dem Norden importirt.

## XII. Kapitel.

# Spitäler, Festungsbauten und Brücken.

### § 107.

### Spitäler, Gasthöfe und Vergnügungsbauten.

Spitäler und andere Bauten öffentlicher Mildthätigkeit, welches auch ihre innere Einrichtung sei, öffnen sich nach aussen in einer grossen Halle, als Sinnbild des einladenden Empfanges und als Warteort, mit einem geschlossenen Oberbau.

Alberti de re aedific. L. V, c. 8 gibt nur die umständlichen Requisite, aber nicht die Kunstform der Spitäler.

Brunellesco's schöne Halle der Innocenti in Florenz, welche auch die Kirche des Findelhauses verdeckt. (Fig. 194.)

Seine (später veränderte) Spitalhalle auf Piazza S. Maria novella.

Ospedale del Ceppo zu Pistoja, mit dem Friese farbiger Reliefs über der Halle (Fig. 195).

Porticus der Putte di Baracano zu Bologna.

Bei den Bädern von Viterbo liess Nicolaus V. (1447—1455) mehrere Curgebäude aufführen, von „fürstlicher" Bequemlichkeit und Schönheit. Vitae Paparum, bei Murat. III, II, Col. 929. Von der Form wird nichts gemeldet.

Sehr bedeutend und noch in grossen Partien erhalten: das Hospital S. Spirito zu Rom, der Hauptbau aus der Zeit Sixtus IV. (beg. 1471, vollendet 1482), mit ehemals offener, erst in neuern Zeiten geschlossener Fassadenhalle; Kuppel in der Mitte der zwei langen Hauptsäle; zwei von den vier Höfen ursprünglich.

Ospedale maggiore zu Mailand hat eine geschlossene, freilich nach Nordwesten gelegene Prachtfassade, doch war es von Filarete mit offenen unteren Hallen projectirt. § 44. Innen nur die Nebenhöfe alt; der berühmte Haupthof erst von Richini. — Ueber den Entwurf zur innern Einrichtung vgl. Filarete's Tractat, Buch XI.

Für S. Giacomo degli incurabili in Rom zeichnete Peruzzi zwei (fragmentirt erhaltene) Projecte; beim einen ein Pfeilerhof, Gartenhalle etc.; andere Entwürfe von Ant. da Sangallo d. J. (anscheinend unter Einwirkung der erstgenannten), reproducirt von Redtenbacher, Peruzzi, Tfl. 8, u. Allg. Bauzeitung 1883, S. 52 f.

Einzelne Gasthöfe und Wirthshäuser waren schön genug, um begeisterte Erwähnung zu veranlassen.

Der Gasthof zum Ochsen in Padua (um 1450) mit Hof, Sälen, zahllosen

Kammern und Ställen für 200 Pferde, vollkommen „herrenmässig". Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1175.



Fig. 194. Loggia degli Innocenti und Piazza di Ss. Annunziata zu Florenz.

Die schönste und grösste Osterie vor Porta S. Gallo zu Florenz, für die Feiertage der Gewerbsleute, zerstört 1529. Varchi. ed. Milan. III, p. 86.

Ein eigener Kreis von Malereien, der sich in und an solchen Gebäuden ent-

wickelte, theils lustiger und leichtfertiger Art, theils Wappen von Fürsten. Lomazzo, trattato dell'arte, p. 349.

Gebäude zu Zwecken des öffentlichen Vergnügens hatten nach aussen wahrscheinlich noch keine ausgeprägte Kunstform, oder es waren blosse Bauten des Augenblickes, oder sie sind, wenn sie schön waren, sonst untergegangen.

Ueber das ganze Bau- und Decorationswesen des Theaters der Renaissance s. unten § 192 ff.

Herzog Galeazzo Maria Sforza von Mailand (1466 bis 1476) liess für das Ballspiel „weite grosse Säle bauen und ebenso für die Musik". Corio, storia di Milano, fol. 426.

Falconetto (vgl. § 26) baute in Padua eine Rotunde für Musikaufführungen, „klein, aber hübsch". Eine Nachahmung dieses nicht mehr vorhandenen Gebäudes glaubt Milizia (memorie degli archit. I, p. 269) zu erkennen in Palladio's Rotonda (eigentlich Villa Capra).

In dem Hause des musikliebenden Luigi Cornaro zu Padua (jetzt Pal. Giustiniani), welcher den Falconetto viele Jahre hindurch bei sich hatte, enthält der zierliche Anbau im Hofe rechts ein Achteck mit Nischen, welches ebenfalls zu solchem Zweck gedient haben soll. Willkürlich verändert bei Serlio, L. VII, p. 218, 223. Vgl. § 119.



Fig. 195. Ospedale zu Pistoja. (Nohl.)

§ 108.

## Der Festungsbau.

In einer Zeit, da selbst der Krieg oft eine Sache der Kunst und der Eleganz wurde, musste auch der Festungsbau, so viel als möglich war, in den Kreis des Schönen gezogen werden. Dazu kam, dass einzelne Fürsten und ganze Dynastien, auf langes Wohnen in festen Schlössern angewiesen, für dieselben Bequemlichkeit und Schönheit verlangten. Die Zinnen des Mittelalters fallen weg; derbe Gesimse, bisweilen mit Consolen, Rustica an den Flächen oder wenigstens an den Kanten werden die durchgehende Ausdrucksweise sowohl für die Mauern der Bastionen und Schanzen, als für die Thürme und andere Freibauten, sobald die Mittel ausreichen.

Die italienische Zinne, oben eingezackt, gibt zum letztenmal die durchgehende Bekrönung ab an den prachtvoll malerischen Festungswerken von Bellinzona, dem Werk des letzten Visconti (1412—1447).

Statt der „hohen" Festungen führte Federigo von Urbino (§ 6, 11) die „niedern" ein, welchen das Geschütz weniger anhaben konnte. Vespasiano fiorent. p. 121.

Die Rustica in zugespitzter (diamantirter) Gestalt an den zwei riesigen vordern Thürmen des Castells von Mailand; — mit aufgemeisselten Kugeln als mediceischem Emblem an der Fortezza da basso zu Florenz.

Grosse, neben dem kriegerischen Zweck auf den höchsten Phantasieeindruck berechnete Festungsbauten der guten Zeit: die Burg von Cività Castellana, von Antonio da Sangallo dem ältern; das Hafencastell von Cività Vecchia, von Bramante 1508 begonnen, von Michelangelo vollendet.



Fig. 196. Triumphbogen des Alfons zu Neapel.

Francesco Sforza durfte den Wiederaufbau des zerstörten Castells der Visconti in Mailand nur wagen, nachdem er versprochen, der Stadt durch dasselbe nicht nur Sicherung gegen Feinde, sondern auch eine bauliche Zierde zu schaffen; vgl. Beltrami, il Castello di Milano und v. Oettingen, Ant. Filarete, S. 17.

Das Castell von Palo (nicht, wie früher angenommen wurde, von Bramante). Schöne einzelne Festungspartien in Nepi and Grotta ferrata.

Fast alle namhaften Architecten waren zugleich Festungsbaumeister und Ingenieure, und empfahlen sich den Grossen als solche oft mehr denn durch ihre Kunst im engern Sinn (S. die Biographien der drei Sangallo, des Sanmicheli u. A. bei Vasari, und über Franc. di Giorgio sowohl Vasari als Milanesi II, p. 416 bis Ende, sowie C. Promis und A. Pantanelli in den § 31 erwähnten Schriften). Der berühmte Brief, mit welchem sich Lionardo da Vinci bei Lodovico Moro einführt, zeigt dies klar. Lettere pittoriche I. Append. 1. — Doch machte Girolamo Genga (1476—1551) kein Hehl daraus, dass ihm die Festungsbaukunst, in der er Meister war, „ziemlich werth- und würdelos“ erscheine. Vasari VI, p. 319 (Le M. XI, p. 90), v. di Genga.

Die Festungsbauten der Päpste des XV. Jahrh.: Vitae Paparum, Murat. III,

II, Col. 929 (Nicolaus V.), 985 (Pius II.), 1018 (Paul II.) etc. — Müntz, Les arts à la cour des papes, I—III.

Ueber das Castell von Ostia, 1483 von Giuliano da Sangallo, vgl. den Cicerone des Verf.'s, II, S. 141.

## § 109.

### Die Thore der Renaissance.

Das Prachtstück des Festungsbaues ist das Thor an Aussenwerken sowohl als im Innern. Das XV. Jahrhundert hatte noch bisweilen den vollen Reichthum der corinthischen und Composita-Ordnung an den Pila-

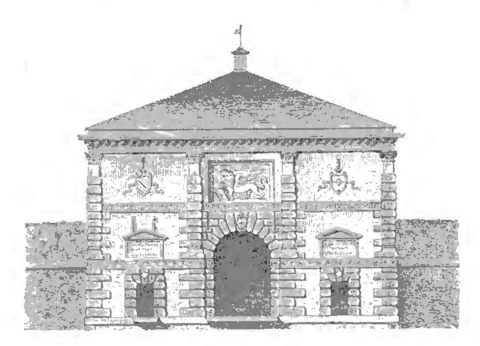


Fig. 197. Porta S. Zeno zu Verona.

stern und andern Gliederungen desselben walten lassen. Das naheliegende Vorbild, der römische Triumphbogen, wurde doch nirgends ängstlich nachgeahmt.

Porta Capuana in Neapel, um 1484, von dem Florentiner Giuliano da Majano; zwischen zwei Thürmen der Bogen mit Composita-Säulen eingefasst, mit hohem Fries, die Attica neuer.

Vorzüglich schön: Porta S. Pietro zu Perugia, schon 1448 begonnen, aber 1475 neu verdungen an Agostino di Duccio von Florenz, 1481 unterbrochen (§. 39) und daher ohne Kranzgesimse. Mariotti, lettere pittoriche perugine, p. 98. Graziani, cronaca di Perugia, archiv. stor. XVI, I, p. 605 und Matarazzo, ib. XVI, II, p. 8, Nota. Zu den Seiten des Thores vortretende Flügel mit Nischen; alle Ecken mit korinthischen Pilastern.

Ein Bau von völlig einziger Art ist der prächtige marmorne Triumphbogen des Alfons, ein weisser Hochbau zwischen zwei dunkeln Thürmen des Castello nuovo in Neapel (Fig. 196), von dem Mailänder Pietro di Martino, angeblich 1443, der plastische Schmuck 1456—71. Es ist fast das einzige Gebäude der Renaissance, welches die antiken Ordnungen im vollen Reichthum ihrer Formen prangen lässt. Von den beiden Thürmen ist der eine neuerlich restauriert. Vgl. Miniero Riccio, Gli artisti ed artefici che lavorarono in Castelnuovo a tempo di Alfonso I e Ferrante I. Napoli 1876.

Im XVI. Jahrhundert wird dem Thor eine strengere, selbst düstere Haltung gegeben und die dorische und toscanische Ordnung in ihrer oben (§ 52) angedeuteten Verbindung mit der Rustica angewandt. Sanmicheli (1484—1559) vollendet die conventionelle Formensprache des Festungsbaues. Der Thorthurm des Mittelalters verschwindet gänzlich.

Die Thore von Padua (1515 u. f.) bilden den Uebergang von der zierlichern in die strengere Art; von Guglielmo Bergamasco angeblich Porta Portello, 1518; von Falconetto sind Porta S. Giovanni (1528, nach dem Motiv eines einthorigen Triumphbogens, aussen mit Halbsäulen, innen mit rohgelassenen Pilastern) und Porta Savonarola (1530).

Sanmicheli, als Festungsbaumeister der Republik Venedig, errichtete dort das Fort S. Andrea di Lido mit der schönen Wasserpforte (vgl. § 4), und in Verona die Porta nuova, Porta S. Zeno (Fig. 197) und Porta stuppa oder del Palio. Die

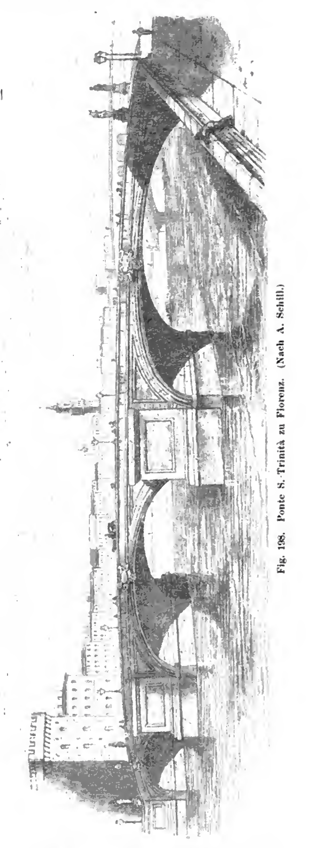


Fig. 198. Ponte S. Trinità zu Florenz. (Nach A. Schill.)

Composition jedesmal eigenthümlich, die Ausdrucksweise mit grosser Energie dazu gestimmt. Die Halbsäulen und Pilaster bisweilen in echter Gestalt, meist aber nach dem unrichtig verstandenen Vorbilde unfertiger Römerbauten rusticirt, während Capitäl und Fuss sammt dem Gebälke regelrecht gebildet sind. Einmischung kräftiger plastischer Elemente, Masken, Löwenköpfe etc., zumal an den Schlusssteinen; mächtige Bildung der einzelnen Keilsteine der Bogen; hie und da horizontal gewölbte Oberschwellen.

Eigentliche Missformen erst im IV. Buche des Serlio, z. B. Säulen, an welchen glatte und rusticirte Theile abwechseln.

Alessi's Thor am Molo vecchio zu Genua auf der Stadtseite mit mässigen Pilastern, nach aussen höchst derb.

Bisweilen wird dem Thor eine Decoration vorgesetzt, welche mit diesem Festungsstyl nichts gemein hat.

Porta S. Spirito zu Rom, im Grundriss ein Kreissegment (das frühste Beispiel dieses später so viel gebrauchten Reizmittels), vom jüngern Ant. da Sangallo, unvollendet; — Porta del Popolo, angeblich von Vignola, triumphbogenartig; — Porta Pia, von Michelangelo, der um 1559 Entwürfe für viele andere Thore von Rom machte (Vasari XII, p. 263); componirt in der Absicht, die plastisch höchst wirksam durchgeführte Thoröffnung durch Umgebung mit kleinen Nebenfenstern, Scheinzinnen etc. möglichst gewaltig erscheinen zu lassen. Die Bildung der Formen an sich völlig willkürlich und nur diesem Zwecke unterthan.

## § 110.

### Die Brücken.

Brücken von unabhängiger künstlerischer Bedeutung hat erst die Zeit von 1540 bis 1580 geschaffen.

Aus dem XV. Jahrh.: Ponte Sisto zu Rom, bereits mit Aneignung der Formen antiker Brücken.

Palladio's prachtvolle Entwürfe für eine dreibogige Rialtobrücke zu Venedig. — Ammanati's Ponte della Trinità zu Florenz; die Formen der drei Bogen mit freister Genialität dem Ansteigen gegen die Mitte zu anbequemt; statt der Stichbogen Halbellipsen für das Auge; die Brücke bildet Ein belebtes Ganzes (Fig. 198).

Bedeckte Brücken werden im XV. Jahrh. wenigstens verlangt von Alberti (de re aedif. L. VIII, c. 6), der auch über die Engelsbrücke zu Rom im Auftrag Nicolaus V. wirklich ein Dach soll erbaut haben. (Vasari II, p. 546 (Le M. IV, p. 61), v. di Alberti). — Eine stattliche, ziemlich frühe Bedachung hat gegenwärtig noch die Brücke des Ticino zu Pavia.

# XIII. Kapitel.

# Correctionen und neue Stadtanlagen.

## § 111.

### Nivellirung und Pflasterung.

Die Renaissance ist die Zeit der Correctionen im weitesten Sinne, schon weil ihre ganze Richtung auf das Regelmässige geht, sodann weil ihre monumentale Architectur ein bestimmtes Mass freien Raumes und einige Harmonie mit den umgebenden Baulichkeiten verlangt.

Die nordische Gothik in Städten, deren Vertheidigungsfähigkeit mit der Raumersparniss stieg, stellte auf enge, irrationelle Plätze selbst Kirchen ersten Ranges, deren organische Vollkommenheit sich um die Umgebung gar nicht zu kümmern scheint. Die italienische Theorie (z. B. Serlio, L. VII et passim) verlangt dagegen vor jeder Fassade womöglich einen Platz, dessen vier Seiten der Länge derselben entsprechen.

Da jede symmetrisch angelegte Fronte auch einen ebenen Raum vor sich voraussetzt, und da bereits im XIV. Jahrhundert in Italien nicht blos Paläste, sondern auch Häuser eine regelmässige Gestalt annehmen, so mussten die bessern Strassen nivellirt werden. Die Behauptung des Niveau's aber ist nur zu erreichen durch die Pflasterung, welche ausserdem nicht bloss dem Reinlichkeitssinn der damaligen Italiener, sondern womöglich durch Stoff und Anordnung auch ihrem Kunstsinn entsprach.

Zahlreiche Aussagen in allen Stadt- und Fürstengeschichten. Selciare oder salegare das Besetzen mit Flusskieseln, ammattonare mit stehenden Ziegeln; lastricare das Belegen mit Steinplatten. Florenz war am frühesten durchgängig mit stehenden Ziegeln und an allen bevorzugten Stellen mit Platten gepflastert. Sein Pflaster hat sogar eine mythische Urgeschichte: Gio. Villani I, 38. Das Belegen mit Platten schon vor 1250 in Strassen, wo man früher bereits Ziegel gebraucht, Vasari I, p. 249, v. di Arnolfo, eine ziemlich übertriebene Aussage. Der Platz am Baptisterium mit Ziegeln, Via nuova mit Platten 1289, Gaye, carteggio I, p. 418 s. Den Mönchen von S. Spirito wird 1297 gegen ein Geschenk ein Plattenweg längs ihrer Kirche auferlegt, p. 434. Plattenwege um alle öffentlichen Gebäude und Thore beschlossen 1333, p. 478. Der Platz am Baptisterium 1339 mit Platten belegt (Della Tosa, Annali, bei Guasti, S. Maria del Fiore, p. 53). Der Signorenplatz doch erst 1351 ganz gepflastert, und zwar mit Ziegeln, Gaye, l. c., p. 502, mit urkundlicher Angabe der Zwecke: Schönheit, Verhütung des Schlammes und des Staubes. Die Mönche von S. Annunziata bitten 1421 um einen Beitrag zur Pflasterung des Platzes vor der Kirche, damit der Kirchenbesuch sich steigere, p. 549; 1437 Pflasterung der Strassen von S. Maria Novella bis zum Dom,

p. 553; 1449 Pflasterung des Lungarno von Ponte della Trinità bis Ponte Carraja, 1460 desgleichen auf Piazza S. Apollinare, ib. p. 558 s., 564 etc. — In Siena erhielt der halbrunde mit Ziegeln gepflasterte Platz 1513 die concentrisch zusammenlaufenden Linien von Travertinplatten, Lettere sanesi III, p. 12. — In Piacenza wurde die Piazza 1469 gepflastert mit Marmor und Ziegeln in einer Zeichnung von Vierecken, Annal. Placent. ab. Murat. XX, Col. 927. — Die Pflasterung von Rom begann unter Eugen IV. (1431—47) auf dem Marsfeld; Flaminio Vacca bei Fea, Miscellanea I. p. 70; fortgeführt unter Nicolaus V., Platina, vitae Pontiff., p. 298; — gründlicher durchgeführt, und zwar mit Ziegeln, unter Sixtus IV., Infessura, bei Eccard, scriptores II, Col. 1897; Corio, fol. 416; Julius II. liess viele Strassen mit Ziegeln pflastern, Albertini, L. III, fol. 95 (ed. Schmarsow p. 42 ss.). — In Venedig erhielt der Marcusplatz erst 1382 oder 1394 ein Ziegelpflaster; das jetzige Marmorpflaster jedenfalls nicht vor dem Ende des XVI. Jahrh., Sansovino, Venezia, fol. 105; die Strassen waren lange nicht gepflastert und sehr schmutzig, fol. 172. — Mailand bekam sein Pflaster seit 1412, Decembrio ab. Murat. XX, Col. 998, und wiederum seit 1469, Corio Historia di Milano, fol. 414. Lodovico Moro liess ganz Vigevano pflastern, Cagnola, archiv. stor. III, p. 188. — Die Cremonesen liessen die Pflasterung ihres Domplatzes 1454 durch Filarete besorgen, Corio im Politecnico XXI und W. v. Oettingen, Filarete S. 20. — In Ferrara begann man 1417 mit der Piazza, welche, wie in der Folge die Strassen, ein Kieselpflaster erhielt, Diario ferrarese, ap. Murat. XXIV, Col. 183, 202, 245 s. Ebenso Bologna bei der grossen Correction von 1470, wo nur bevorzugte Stellen Ziegelpflaster bekamen, Bursellis ap. Murat. XXIII, Col. 897. — In Perugia wurde seit 1425 Ziegelpflaster gelegt, Graziani cronaca, archiv. stor. XVI, I, p. 318. — In Assisi pflasterte man im Auftrage Cosimo's de' Medici die Landstrasse bis zur S. Maria degli Angeli hinaus, Vasari II, p. 444, v. di Michelozzo. — In Neapel führte erst der Vicekönig Pietro di Toledo seit 1532 die Pflasterung, und zwar mit Ziegeln, durch, vgl. dessen Leben, archiv. stor. IX, p. 22.

## § 112.

### Die Strassencorrection.

Schon vor dem Eintritt der Renaissance und noch mehr seither werden grosse Strassencorrectionen, oft mit bedeutenden Opfern durchgeführt, theils um der Zweckmässigkeit, theils zugestandenermassen um der Schönheit willen, als deren Vorbedingung bereits die Geradlinigkeit betont wird.

Sehr auffallende Ausnahme: L. B. Alberti, de re aedificatoria L. IV, c. 5, und L. VIII, c. 6, wo zwar für Hauptstrassen die Geradlinigkeit mit Häusern von gleicher Höhe und gleichen Portiken verlangt, sonst aber aus ästhetischen wie aus practischen Gründen der Schlangenwindung der Vorzug zuerkannt wird. (Die Stadt werde grösser scheinen, die Häuser sich allmälig und abwechselnd dem Auge darbieten, der Schatten nie ganz fehlen, der Wind gebrochen, die Vertheidigung gegen Feinde leichter sein.)

In Florenz wird 1339 auf Anregung der Dombaubehörde beschlossen, einzelne

Strassen am Dom und Baptisterium tiefer zu legen, um den schönen Anblick dieser Bauten zu erhöhen (Documente bei Guasti, S. Maria del Fiore, p. 51), und 1349 wird S. Romolo demolirt, damit ein freier Platz entstehe, für welchen gerade Fronten einbedungen werden, Gaye, carteggio I, p. 499. — Schon 1319 theure Häuser zum Abbruch wegen Vergrösserung des Signorenpalastes angekauft, ib. p. 456.

Vorzüglich im XV. Jahrhundert wetteifern die wichtigern Städte, ihre engen und krummen Strassen breit und gerade zu machen. Hemmende Vorbauten, Erker, Holzgerüste für das beliebte Arbeiten im Freien werden beinahe durchgängig abgeschafft.

In Siena eine eigene Verschönerungsbehörde, die ufficiali dell' ornato, welche die betreffenden Correctionen und Expropriationen begutachten, Milanesi II, p. 337 s., 345. Vgl. 353.

In Bologna 1428 die Erweiterung und Verschönerung der Piazza, 1470 die Wegräumung der hölzernen Vorbauten; 1496 wird eine Hauptstrasse, die der „Rompilger" (dergleichen es auch in andern Städten, z. B. in Piacenza gab), mit grossen Demolitionen gerade gelegt; 1497 eine andere ebenso, Bursellis, ann. Bonon. ap. Murat. XXIII, zu den betreffenden Jahren. Die Ode des Codrus Urceus (Opera, p. 303) de renovatione Bononiae.

In Ferrara etwa 1480 bis 90 gerade Strassen vom Palast zum alten Castell etc. durchgebrochen, Tito Strozza, Aeolostieha, p. 188, 199. In den neuen Theilen eine Menge gerader Strassen angelegt, eine schon mit Pappeln auf beiden Seiten 1457, Diario ferrarese, ap. Murat. XXIV, Col. 202.

Wegnahme aller Vorbauten in Perugia 1426; — in Mailand und Pavia unter Lodovico Moro (um 1490, vgl. § 163).

Für Städte der Gewaltherrscher wird dieselbe als unvermeidlich dargestellt von Alberti, de re aedificatoria L. V, c. 1, weil von Erkern u. dgl. aus die Gegenwehr gegen die Soldaten zu leicht wäre. — Hippias der Pisistratide nahm zwar den Athenern die Vorbauten weg, aber um ihnen dieselben wieder theuer zu verkaufen.

Der Umbau von ganzen Quartieren in Mantua 1526 bis 1546 unter Leitung des mit grösster Vollmacht ausgerüsteten Giulio Romano, Vasari VI, p. 548 (Le M. X, p. 109 s.), v. di Giulio.

Beiläufig: ein frühes florentinisches Staatsverbot gegen Strohdächer in einem Landstädtchen 1367; Gaye, carteggio I, p. 518.

## § 113.

### Schicksal der Gassenhalle.

Den Gewaltherrschern, die in den Strassen bisweilen Kämpfe liefern mussten oder wenigstens häufig ihre Soldaten durchmarschiren liessen, waren ausser den Vorbauten aller Art besonders die Strassenhallen zuwider, welche früher in mehrern Städten vorgeherrscht haben müssen, wo sie jetzt nicht mehr sind. Rom und Neapel haben aus polititischem Grunde keinen Hallenbau.

Als König Ferrante von Neapel 1475 Sixtus IV. besuchte, machte er dem Papst begreiflich, er könne sich nie wahrhaft als Herrn von Rom fühlen, so lange die engen Strassen, die Erker und die Portiken vorhanden seien. Indess hatte der Papst schon kurz zuvor, am Neujahrstage 1475, aus eigener Initiative eine auf die instauratio der Stadt bezügliche Bulle erlassen. Die Demolition der Maeniana und anderer Vorbauten begann 1480, nicht, wie Infessura (bei Eccard, scriptores II, Col. 1897, 1900) meint, unter dem Vorwand der Pflasterung, sondern laut der Bulle (bei Müntz, les arts etc., III, p. 182 ss.) mit der Begründung, dass jene Bauten dem Verkehre, besonders bei Jubileen, hinderlich seien.[1])

Sixtus widmete der Sache den grössten persönlichen Eifer, und sparte auch die Gewaltthaten nicht. Jac. Volaterran. bei Murat. XXIV, Col. 166, 185. Senarega, bei Murat. XXIV.

Frühere Correctionen von Rom unter Nicolaus V., der u. a. durch Demolitionen den Platz an der Engelsbrücke schuf, nachdem beim Jubileum von 1450 Hunderte von Menschen darauf erdrückt worden waren. Sixtus IV. baute Ponte Sisto u. a., um bei Jubileen den Rückstrom der Pilger auf diesen Weg zu leiten, Vitae Paparum, bei Murat. III, II, Col. 924, 1064; Müntz, l. c. — Pius II. benützte in Viterbo 1462 den Anlass seiner prächtigen Fronleichnamsfeier (§ 187), um in der Hauptstrasse alle Vorbauten und Erker zu zerstören, „dem öffentlichen Besitz, was ihm entzogen war, zurückzuerstatten."

Alexander VI. liess 1499, in Erwartung des Pilgerzuges im folgenden Jubileumsjahr, parallel dem Borgo (vecchio) di Via Alessandrina (Borgo nuovo) anlegen, in der die Häuser nicht unter 7 canne Höhe besitzen durften; D. Gnoli in der Nuova Antologia 1887.

Was Rom Julius II. in dieser Hinsicht verdankt, ist aufgezählt bei Albertini a. a. O.

Später corrigirte Clemens VII. in Rom sehr rücksichtslos und ohne Vergütung an die Beeinträchtigten; Varchi, stor. fiorent. I, p. 45. Paul. Jovii vita Pomp. Columnae.

In Neapel waren auch nach Ferrante noch manche Portiken übrig, darunter antike, grottenähnliche, wo sich Räuber und Mörder aufhielten. Dieses Alles, sammt den noch vorhandenen, ebenfalls polizeilich gefährlichen Vorbauten liess der Vicekönig Toledo seit 1532 zerstören. S. dessen Leben, archiv. stor. IX, p. 18. — Wie zur Schadloshaltung thürmt der neapolitanische Philosoph Campanella in seiner „Sonnenstadt" Hallen auf Hallen.

Landstädte mochten ihre Portiken behaupten, während Residenzen sie verloren. Und Bologna mit seinen Hallen ist noch heute in gewissem Sinne die schönste Stadt von Italien.

## § 114.

### Der Platz im monumentalen Sinne.

Von grössern neuen Gesammtanlagen oder Umbauten kommen zunächst die Piazze in Betracht, welche vielleicht seit dem Alterthum die Stelle des

[1]) Wie sich die Befriedigung der Römer über diese Arbeiten aussprach, zeigt ein Epigramm des Bandolini, bei Müntz III, p. 189; daselbst auch Lobgesänge auf die einzelnen Strassencorrectionen.

Forums der betreffenden Stadt eingenommen und sowohl durch ihre Hallen als durch die anstossende Kirche (oder Hauptkirche) an dessen Portiken und Tempel erinnert hatten. Auch für Plätze zweiten Ranges und für Märkte wurde eine schöne und regelmässige Ausstattung wenigstens erstrebt. Das Vermiethen der Locale hinter den Hallen galt auch für den Staat, wenn er Eigenthümer war, nicht als etwas Unehrenhaftes.

In Venedig hatte der Marcusplatz um 1490 gegenüber den alten Procurazien ein ähnliches Hallengebäude und in beiden waren die Erdgeschosse als Buden vermiethet. An der Piazzetta ging, dem Dogenpalast gegenüber, ebenfalls eine Halle hin, welche das Erdgeschoss von Buden und Gasthöfen bildete. Schwerer zu entschuldigen ist, dass auch die obere Halle des Dogenpalastes dem Kram überlassen war; Sabellicus, de situ venetae urbis, fol. 89 s. Selbst um die beiden Säulen herum hatten sich Buden und Aergeres angenistet; erst 1529 wurde dies Alles

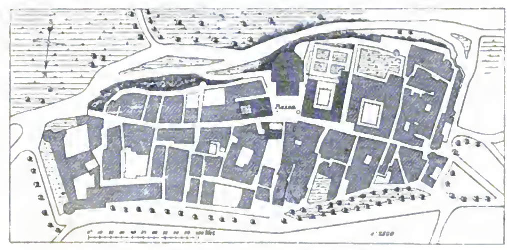


Fig. 199. Plan von Pienza. (Nach Mayreder.)

entfernt und der Blick gegen das Wasser frei gemacht. Vasari VII, p. 501 (Le M. XIII, p. 83), v. di Jac. Sansovino; — Sansovino, Venezia, fol. 116.

Das Project eines prachtvollen Hallenplatzes als Centrum des grossen, systematisch neu anzulegenden Handelsquartiers am Rialto, Vasari V, p. 269 ss. (Le M. IX, 162 ss.), v. di Fra Giocondo; statt seines Plans später die einfachern Bauten des Scarpagnino und Sansovino.

Wie sehr die Piazza als Verkaufsort aufgefasst wird, zeigt Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1179, welcher die Plätze von Padua nach der Zahl ihrer Buden classificirt.

In Florenz gestaltete sich der Annunciatenplatz erst im Lauf der Zeit symmetrisch, indem zu Brunellesco's Halle der Innocenti ein Gegenstück durch Antonio da Sangallo d. ä. erbaut wurde; die äussere Vorhalle der Kirche selbst, welche die Hauptfronte des Platzes bildet, ist erst seit 1601 hinzugefügt. Die Breite der einmündenden Strassen nöthigte hier zur Errichtung von lauter einzelnen Hallen. (Fig. 194.)

Anders mag Michelangelo gedacht haben, als er Cosimo I. anrieth, das riesige

Motiv der Loggia de' Lanzi um den ganzen Signorenplatz herumzuführen. Vasari I, p. 603, Nota 1., (Le M. II, 130, Nota), v. di Orcagna. Man hätte damit alle Strassenzugänge ebenfalls überwölbt.

Die Anlage eines Platzes zu Gunsten des Anblickes eines Gebäudes wurde in Florenz wenigstens frühe erstrebt; Vasari II, p. 381 (Le M. III, p. 237), v. di Brunellesco, welcher zwischen dem Chor von S. Spirito und dem Arno einen Platz verlangte. (Aehnliches vgl. bei Milanesi II, p. 225 für eine Capelle zu Siena 1444.)

Der Florentiner Alberti nimmt (L. VIII, c. 6) das Recept zu seinem Forum aus Vitruv und verlangt für dessen Eingänge Triumphbogen.

Die von Nicolaus V. 1451 durch Bernardo Rossellino schön umgebaute Piazza von Fabriano, Vitae Papar., bei Murat. III, II, Col. 929. — Die Piazza von Pienza, Fig. 161, S. 189. Hier, wie später auch bei Michelangelo's Entwurf des Capitolplatzes und ähnlich bei Bernini's Platz vor St. Peter, divergiren die Paläste gegen den Dom hin, ein Kunstgriff des Baumeisters, um dem kleinen Platz für das Auge eine genügende Tiefe zu geben; zugleich wird hier dadurch zu Seiten des Domes der Blick in die herrliche Landschaft frei.

Die Piazza von Parma, wo in bürgerlichen Unruhen derjenige als Sieger galt, welcher sie inne hatte, wird desshalb 1478 von dem mailändischen Gouverneur von Neuem mit Mauern, Thoren und Wachen versehen. Diarium Parmense, bei Murat. XXII, Col. 282, 296.

In Siena wollte man 1508 die halbrunde Piazza mit einer ringsum laufenden Halle versehen, Gaye II, p. 482. Milanesi III, p. 307.

Unter den Bauten des Lodovico moro wird die bella et ornata piazza zu Vigevano gerühmt, Cagnola, archiv. stor. III, p. 188.

§ 115.

### Neue Städte und Quartiere.

Neue Anlagen von Städten kamen zwar selten vor, beschäftigten aber doch als Gedankenbilder die berühmtesten Theoretiker.

Alberti, bes. de re aedificatoria, L. IV, c. 5 ss. L. VIII, c. 6 ss.; — Francesco di Giorgio, Trattato, ed. Promis, und im Auszug bei Della Valle, lettere sanesi III, p. 112; Idealbild einer neu zu gründenden Stadt (Sforzinda) bei Ant. Filarete, Trattato; vgl. bei v. Oettingen, Filarete, S. 41 ff. — Das sehr gesteigerte Phantasiebild einer Stadt: Fresken des Benozzo im Campo santo zu Pisa, Thurmbau zu Babel.

Das durch Pius II. 1458—62 zur Stadt Pienza umgebaute Corsignano (Fig. 199) zeigt als wesentlichste Errungenschaft dieser kurzen Blütezeit die von Palästen und Dom begrenzte Piazza; weitere Paläste in der Nähe am Corso; die Stadt, schmal auf einem Hügelrücken hingestreckt, in einer Ausdehnung von etwa 350 Metern, bedeckt einen Flächenraum von nur 670 Ar; vgl. Mayreder, Bender und Holtzinger in der Allg. Bauzeitung 1882.

Der Neubau von Ostia durch Cardinal Estouteville unter Sixtus IV., „mit neuen Strassen und Häusern zu Zier und Nutzen", vitae Papar., l. c. Col. 1064.

In den sehr bedeutenden neuen Quartieren von Ferrara (§ 112), welche unter

Herzog Ercole I. (st. 1505) entstanden, herrscht der geradlinige Bau, wo möglich mit Schneidungen in rechten Winkeln. Zum Jahre 1497 wird angemerkt, dass die Bauten hinter dem Anwachsen der Bevölkerung zurückblieben, dass keine Häuser mehr zu vermiethen waren.

Die bedeutendste Gesammtanlage von künstlerischem Werth im XVI. Jahrhundert war die Feste Castro, welche der Sohn Pauls III., Pierluigi Farnese, durch Ant. da Sangallo d. j. (st. 1546) ausführen liess. Bei der Demolition des Ortes 1649 ging zwar Alles zu Grunde, allein die Zeichnungen des Meisters sind noch in Florenz vorhanden. Deren Verzeichniss: Vasari V, p. 500 ss. (Le M. X, p. 55 s.), v. di Sangallo, commentario; eine herzogliche Behausung (osteria), Wohnungen und Paläste für Gefolge und Hauptleute, wie es scheint meist mit Hallen; eine Kirche mit Kloster; ein Münzgebäude etc. — Ob von damaligen Festungen irgendwo die ganze Anlage kenntlich erhalten? — Palma nuova ist erst von 1593.

Von dem gewaltigen Plan Nicolaus V., welcher in Rom den ganzen Borgo von der Engelsbrücke an sammt St. Peter und dem Vatican völlig neu bauen wollte (§ 7), ist nur eine gleichzeitige Beschreibung erhalten: Vitae Papar., bei Murat. III, II. Col. 931 ss. (Leben des Nicolaus, von Giannozzo Mannetti), wovon Vasari III, p. 100 ss. (Le M. IV, p. 222 s.), v. di Rossellino, nur ein Auszug ist. Der neue Borgo, als Wohnung aller Derer, welche irgend zur Curie gehörten, sollte aus drei parallelen Hallengassen bestehen, sämmtlich auf einen grossen Platz vor St. Peter ausmündend; die mittlere sollte auf die Hauptpforte der Kirche gerichtet sein, diejenige links auf die Gegend des (damals noch seitwärts stehenden) Obelisken, diejenige rechts auf die Porta palatina des Vaticans. Letzterer, sowie die Vorbauten von St. Peter verrathen eine sich steigernde Pracht, von welcher hier Rechenschaft zu geben unmöglich ist. Für einen Architecten von Phantasie ein lohnendes Thema zum Restauriren. (Theatrum bedeutet hier eine Loggia oder offene Halle, coenaculum einen Saal überhaupt. Nach einer andern Ansicht sollte der Obelisk bereits auf die Hauptaxe von St. Peter versetzt werden.)

## XIV. Kapitel.

# Die Villen.

### § 116.

### Gattungen der Villen.

Die Villen haben in Italien eine frühere und stets grössere Bedeutung gehabt als im übrigen Europa, und Florenz geht wiederum dem ganzen übrigen Italien voran.

Vgl. Cultur der Renaissance S. 399. — Giov. Villani XI, c. 93 zum Jahre 1338: auf dem Lande baute, wer es irgend vermochte, die Villen auf einmal reicher

und schöner als selbst die Wohnungen in der Stadt, sodass Fremde schon drei Miglien vorher glaubten, sie seien in Florenz angelangt. Man hielt allerdings solche Verschwender einstweilen „für thörichte Leute". Gegen Ende des XV. Jahrhunderts hatten auch die Peruginer schönere Villen als Stadtwohnungen, Matarazzo, archiv. stor. XVI, II, p. 8.

Frühe werden unterschieden das eigentliche Landhaus zum längern Aufenthalt und zur Oeconomie, — und die villa suburbana, das Lusthaus vor der Stadt oder in der Vorstadt, zu flüchtigerem Aufenthalt, doch in der Regel noch zum Uebernachten eingerichtet. Ueber beide äussert sich die Theorie. Wenn aber auch ihre Requisite verschieden waren, so mussten sie sich doch in den Kunstformen mannigfach begegnen.

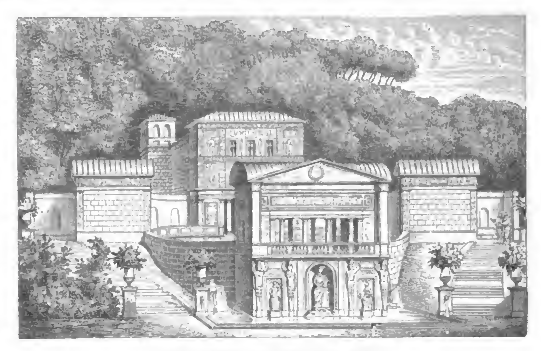


Fig. 200. Villa Pia im vaticanischen Garten.

Leon Battista Alberti, vielleicht der wahre Verfasser jenes Tractates vom Hauswesen, welcher unter Pandolfini's Namen u. a. das Landleben so sehr preist, giebt de re aedificatoria L. V, c. 15 bis 17 das Bild der Villa und L. IX, c. 2 bis 4 das der villa suburbana. Für erstere bleibt es indess beim blossen Programm, bei der Aufzählung der Räume, die sich um einen allgemeinen sinus oder Mittelraum herumgruppiren sollen. Da auf dem Lande kein Grund für den Hochbau vorhanden, so ist Alles als Ein Erdgeschoss gedacht. Das Einzelne zum Theil nach Vitruv und den scriptores rei rusticae.

Das vorstädtische Lusthaus, dessen wesentlicher Werth nur auf der Kunstform beruhen kann, soll laut Alberti heiter und einladend gestaltet und auf sanftem Abhang gelegen sein; Durchsichtigkeit, Alles voll Licht und Luft; arrideant omnia; Abwechselung von quadratischen Räumen mit runden und wiederum mit eckigen und mit gemischten aus runden und geraden Linien; eine innere Verbindungshalle,

sinus interior, um welche Alles herumgruppirt zu denken ist, Alles mit Einem Niveau, bloss Erdgeschoss; conclavia = Zimmer, coenacula = Säle. Als malerischer Wandschmuck werden Landschaften mit bucolischer oder Genrestaffage empfohlen.

Die Abwechselung der Räume auch bei Sannazar. eleg. L. III, 3, de exstruenda domo (1496—1501): Jungantur longis quadrata, obliqua rotundis. Den mittlern sinus denkt er sich bereits oval oder auch rund:

Aedibus in mediis parvi sinus amphitheatri
Visendas regum praebeat historias[1].

Die Villenprojecte im VII. Buche des Serlio, soweit sie als villae suburbanae zu fassen sind, zeigen lauter abgeschlossene Einzelräume, deren Verbindung fast nur durch diesen mittlern Sinus oder Saal geschieht; dieser rund, oval, achteckig

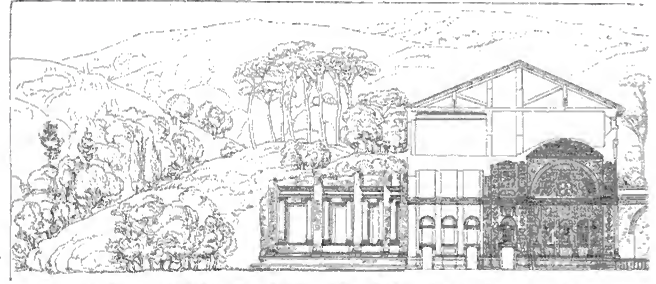


Fig. 201. Villa Madama zu Rom; Durchschnitt des Gebäudes und des halbrunden hintern Hofes.

oder viereckig, bereits mit einer Lanternina auf der Mitte. Ist der Saal oblong, so stehen sich an den beiden Langseiten in der Mitte Buffet und Kamin gegenüber. Was zur Bedienung gehört, im Kellergeschoss; Vorräthe etwa in einem verhehlten Obergeschoss mit Luken; die Einstöckigkeit dem Scheine nach immer noch streng durchgeführt, thatsächlich die kleinern Räume häufig halbirt. Bisweilen die einzelnen Teile sehr absichtlich von einander isolirt und selbst mit dem mittlern Saal nur durch Gänge etc. zusammenhängend.

Noch Palladio und Scamozzi (architettura, L. III) halten den grossen Mittelraum fest und characterisiren ihn nach aussen bisweilen als Kuppel; Steigerung der Aufgabe durch Zweistöckigkeit und Treppen. Dagegen die römischen Baumeister der besten sowohl als der sinkenden Zeit componiren den Bau als Oblongum, sodass etwa eine vordere und eine hintere Halle parallel laufen und kein Centralraum entsteht.

[1]) Die Villa, welche Sannazaro dann wirklich am Posilippo baute, wurde während der folgenden Kriege von den Spaniern unter Philibert von Oranien verwüstet. Sannazar, darob schwer erkrankt, hatte 1530 noch die Freude, zu vernehmen, dass Philibert umgekommen sei, und erklärte, dass er nunmehr gerne sterbe, da der den Musen feindliche Barbar seinen Lohn erhalten habe. Paul. Jov. Elogia, sub Sannazario.

§ 117.

Weitere Theorie des Villenbaues.

Im Ganzen wird besonders die villa suburbana als wesentlicher Phantasiebau die verschiedensten Formen annehmen. Ihre Räume haben nur den Zweck, eine angenehme oder hohe Stimmung zu erregen; unvermeidlich wird sich sowohl beim Bauherrn als beim Architecten neben dem Originellen auch das Grillenhafte und Extravagante einfinden.

Im VII. Buche des Serlio p. 28 der berüchtigte Plan einer Villa in Gestalt einer Windmühle; p. 42 das Geständniss, man müsse sich vor dem allgemeinen

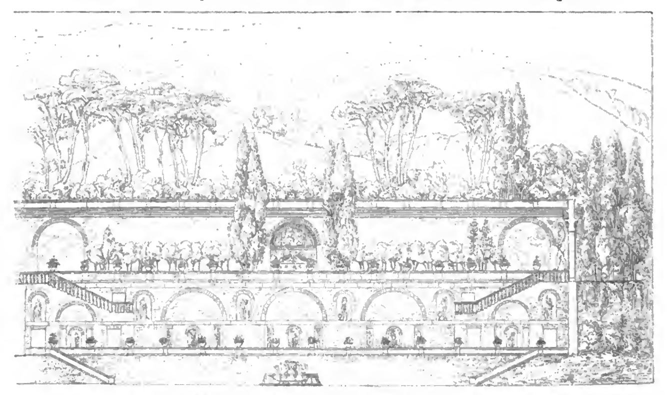


Fig. 202. Villa Madama zu Rom; der Garten, links sich an das Gebäude anschliessend.

Brauch durch neue Erfindungen zu retten suchen; runde, ja sogar ovale Villenhöfe mit Pfeilerhallen p. 27, 250. (Vgl. § 120 die Caprarola.) Andere Thorheiten p. 38 etc. Die Ueberzeugung, dass auf dem Lande überhaupt Licenzen gestattet seien, die man sich in luogo civile e nobile nicht erlauben würde, p. 16.

Den äussern Anblick characterisirt vorzüglich, im Gegensatz zur Stadtwohnung, die Oeffnung nach aussen in Gestalt von Hallen, als sichtbarer Ausdruck der Liebe zum Freien, des Einladenden und Luftigen; zugleich der stärkste Gegensatz zu nordischen Landsitzen.

Serlio VII, p. 46: „Auf dem Lande sind Hallen sehr viel schöner anzusehen „als (geschlossene) Fassaden; es liegt ein stärkerer Reiz (più diletto) darin, das „Auge in das Dunkel zwischen den Bogen eindringen zu lassen, als eine Wand „zu bewundern, wo der Blick nicht weiter kann.“

Den stärksten Eindruck des Einladenden erreicht die Architectur auch mit einem ohne Zweifel von Thermen entlehnten Motiv: der grossen einwärtstretenden halbrunden Nische. Bramante allein gebrauchte dasselbe, und zwar nicht an einer Villa, sondern als hintere Schlussform seines grossen vaticanischen Hofes und Gartens (Giardino della Pigna). Aber Pietro da Cortona entlehnte dasselbe mit voller Absicht anderthalb Jahrhunderte später für die Fassade seiner Villa Sacchetti, genannt il Pigneto.

Von selbst fällt nun auch die Einheit des Motives hinweg, welche an den Stadtpalästen wenigstens der ältern toscanischen Schule das höchste Gesetz ist. Selbst die Symmetrie wird bisweilen preisgegeben.

Die Villa hat keine eigentliche Hauptfassade, da sie frei zu stehen censirt ist; an jeder ihrer Seiten oder an irgend einer derselben wird die Halle entweder die

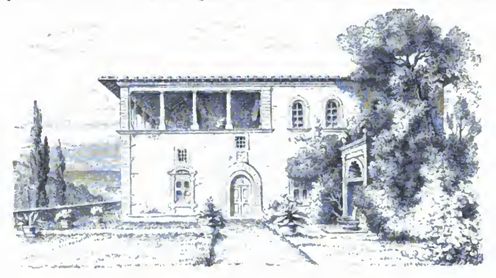


Fig. 208. Villa bei Florenz. (J. Stadler.)

Mitte zwischen zwei vortretenden Flanken einnehmen, oder sogar unter Aufhebung der Symmetrie mit verschiedenen Baukörpern zusammengruppirt sein. Sehr frühe muss schon der Thurm, als Ueberbleibsel des Schlossbaues und seiner Zwecke, sich an der Villa festgesetzt haben; er bleibt ein irrationelles Element, wenn man ihn nicht verdoppelt oder vervierfacht.

Indess hat die Renaissance niemals mit dem Unsymmetrischen als mit einem malerischen Element cokettirt, sondern dessen immer nur so viel mitgegeben, als unvermeidlich war.

Wesshalb es denn auch immer richtig wirkt. Den höchsten Entscheid hierüber giebt nicht die Theorie, welche in diesen Dingen gänzlich schweigt, sondern ein Denkmal der höchsten Zierlichkeit wie die Villa Pia (von Pirro Ligorio, im vaticanischen Garten). Diesem sonst streng symmetrischen Bau ist der Thurm hinten links beigegeben, als hätte es nur noch eines letzten Klanges bedurft, um den Eindruck holder Zufälligkeit über das Ganze zu verbreiten (Fig. 200). Rechts ein besonderer Anbau für die Treppe, dem Auge beinahe entzogen.

Bisweilen werden die besondern Bedingungen der Lage auch die Unsymmetrie zur Folge gehabt haben. Vgl. die unklare aber vielversprechende Beschreibung der in den Comersee hinausgebauten (jetzt unseres Wissens verschwundenen) Villa des Giovio, Paul. Jov. Elogia literaria, Musei descriptio. Der Hauptsaal, mit Oberlicht von allen Seiten, enthielt seine berühmte Porträtsammlung.

## § 118.

### Villen der Frührenaissance.

Wie zeitlich, so werden auch im Styl die Florentiner allen übrigen Erbauern von Villen vorangegangen sein.

Die freiwilligen Demolitionen von 1529 vor der spanischen Belagerung haben in weitem Umkreis das Beste zernichtet. Vielleicht ergeben die baulichen Hintergründe der Fresken des Benozzo Gozzoli (Campo santo zu Pisa) einige ergänzende Ideen, hie und da auch die Intarsien der Chorstühle, welche so viele Ansichten von Phantasiegebäuden enthalten.

Das Wenige aus dem XV. Jahrhundert noch Vorhandene mehr oder weniger umgebaut; Villa Michelozzi oder Bellosguardo hat noch die untere Halle und den Thurm; über andere Bauten Michelozzo's, Villa Mozzi, Villa Ricasoli zu Fiesole, sowie über die mediceischen Villen Caffaggiuolo (noch schlossartig), Trebbio und Careggi, vgl. Vasari II, p. 442 (Le M. III, p. 280, Note), v. di Michelozzo, und VI, p. 281 (Le M. XI, p. 60), v. di Puntormo. Villa Mozzi, an steilem Abhang, enthielt unten die Oeconomieräume, oben die Säle, Wohngemächer und besondere Räume für Bücher und Musik.

In grösserm und freierm Styl, für Lorenzo magnifico: Poggio a Cajano, von Giuliano da Sangallo, mit einem grossen Saal, dessen Tonnengewölbe erst dann gestattet wurde, als der Architect in seinem eigenen Hause zu Florenz ein ähnliches errichtet hatte. Vasari IV, p. 270 s. (Le M. VII, p. 212), v. di Giul. da Sangallo.

Das einfach schöne, für Alfonso, Kronprinzen von Neapel, 1487 von Giuliano da Majano[1]) erbaute Lustschloss Poggio reale, welches besonders auch durch die Vexirwasser im Hof berühmt war, ist jetzt von der Erde verschwunden und nur noch durch die flüchtige Abbildung bei Serlio, L. III, p. 121 (nach Berichten des Marcantonio Michiel) bekannt, wo Grundriss, Durchschnitt und Aufriss nicht ganz stimmen und die Aussenhallen hinzugedichtet sind. Das Gebäude bestand bloss aus zwei Stockwerken von Hallen um einen quadratischen Hof, und aus 24 kleinen Zimmern, welche an den Ecken, je 3 oben und 3 unten, angebracht waren; ein sehr durchsichtiges, auf Schatten und Zugluft berechnetes Ganzes.

[1]) Vasari II, p. 470 (Le M. IV, p. 3) und IX, p. 256; auch Luca Pacioli (Divina proporzione, ed. C. Winterberg, p. 148) spricht von einem Modell, das Lorenzo magnifico dem Giul. da Majano für den degno palazzo detto dogliuolo (doch wohl corrumpirt aus poggio reale) alla città di Napoli entworfen habe (vgl. § 11). Vgl. auch § 91. — Die auf Baldi (um 1585) zurückgehende Notiz, die Villa stamme von Luciano da Laurana, ist lediglich Hypothese; Baldi's Urteilslosigkeit in architectonischen Dingen kennzeichnet sich durch seine Vermutung, am Palast von Urbino habe Brunellesco mitgewirkt!

Von Villen nichtflorentinischer Baumeister des XV. und beginnenden XVI. Jahrhunderts ist das Meiste untergegangen oder schwer entstellt.

Die Magliana bei Rom, schon unter Sixtus IV. vorhanden, von Innocenz VIII. umgebaut und ausgeschmückt, Infessura, bei Eccard, scriptores II, Col. 1948, 2007, 2010. Es war das gewöhnliche Ziel der Landpartien des Innocenz. — Derselbe liess Belvedere am Vatican als einen Erholungsort mit Aufwand von 60,000 Ducaten bauen (ib. Col. 2007); Müntz, les arts etc., III, p. 74 (wo als Architect Giacomo da Pietrasanta vermuthet wird.) Die Villa ist später stark verändert, sowohl die jetzige Galleria delle statue (ehemals voller Fresken des Mantegna und Pinturicchio) und die östlichen Zimmer, als auch besonders der Hof, der anfangs vierseitig und von einfachen hohen Mauern umgrenzt war. Julius II. liess hier Bäume pflanzen und die Ecken mit Nischen schmücken, welche die Hauptschätze

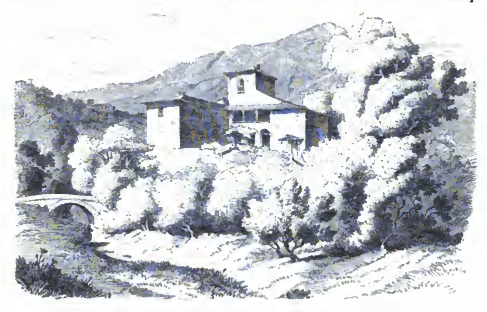


Fig. 204. Vigna bei Florenz. (J. Stadler.)

des neu gegründeten vaticanischen Museums aufnahmen. Clemens XIV. gab dann dem Hof eine achtseitige Säulenhalle, deren Ecken 1805 in geschlossene Gemächer umgewandelt wurden. Vgl. A. Michaelis im Jahrb. des kaiserl. deutsch. archäolog. Instituts, V, 1890, S. 5—72.

In Ferrara scheint schon Herzog Borso (1450—1471) mehrere kleine Landhäuser gebaut zu haben, deren Abbildung in den Fresken des Pal. Schifanoja zu erkennen sein dürfte. Alfonso I. (1505—1534) baute auf einer Insel des Po Belvedere mit dichtschattigem Park und Gehegen fremder Thiere, und auf der andern Seite der Stadt, an die mit mächtigen Bäumen besetzten Wälle gelehnt, Montana mit Malereien und springenden Wassern, Beides mediocria aedificia, die bei jedem Krieg aufgeopfert werden konnten.

Wie viel von dem Palazzino della Viola in Bologna (erbaut von Giovanni II. Bentivoglio vor 1506, später von Innocenzo da Imola mit mythologischen Fresken geschmückt) noch erhalten, ist mir nicht bekannt. Vgl. (Bianconi) Guida di Bologna, p. 16.

§ 119.

Villen der Hochrenaissance.

**Im XVI. Jahrhundert wird vorzüglich die Villa suburbana ein Gegenstand der grössten und edelsten künstlerischen Anstrengung; es entsteht eine Reihe von Denkmälern voll der anmuthigsten Phantasie ohne Phantastik.**

Für die Vignen der Cardinäle um 1500, gewiss Anlagen, welche für die Kunst massgebend wurden, haben wir nicht viel mehr als die oberflächliche Aufzählung bei Albertini (de mirabilibus urbis Romae, L. III, fol. 89 s.), wo sie mit den Palästen zusammengeworfen sind.

Die Farnesina (1509 für Agostino Chigi erbaut), non murato, ma veramente nato; Vasari IV, p. 593 (Le M. VIII, p. 22), v. di Peruzzi. Noch ohne Rafaels

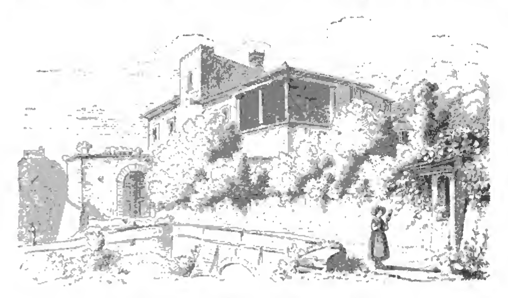


Fig. 205. Villa Covacchia bei Castello. (J. Stadler.)

Fresken in einer Schrift vom Januar 1512 gepriesen: Suburbanum Augustini Chisii, per Blosium Palladium, citirt in den Anecdota literaria II, p. 172. Die einfachste Anlage, unten vorherrschend Hallen verschiedenen Characters, oben Säle; das äussere auf einfarbige Bemalung berechnet und auch ohne dieselbe vollkommen. (Dass nicht Peruzzi, sondern Rafael den Bau entworfen habe, wird wahrscheinlich gemacht durch v. Geymüller, Raffaello Sanzio studiato come architetto, p. 24—42.)

Villa Madama am Fuss des Monte Mario bei Rom, eigentlich la vigna de' Medici (Fig. 201 und 202), entworfen von Rafael in seinen letzten Jahren für Cardinal Giulio Medici (später Papst Clemens VII.), fragmentarisch ausgeführt von Giulio Romano; die echte Fassade sammt Grundriss bei Serlio, L. III, fol. 120, vgl. fol. 131, dem ausgeführten Bau unendlich überlegen; (unten neben der dreibogigen Halle nur noch eine Nische auf jeder Seite; ein Obergeschoss von drei Fenstern und zwei Nischen; die Pilaster unten ionisch, oben korinthisch). In dem jetzt vorhandenen Bau das Innere der Halle, selbst abgesehen von den Decorationen, von wunderbar reichem Anblick durch grosse Nischen und Abwechselung aller Ge-

wölbegattungen; auf der Rückseite Ansätze eines sonderbaren runden Hofes; die Restauration des Ganzen zweifelhaft.

Die ganze reiche Vorgeschichte des jetzigen Baues sowohl als der beabsich-

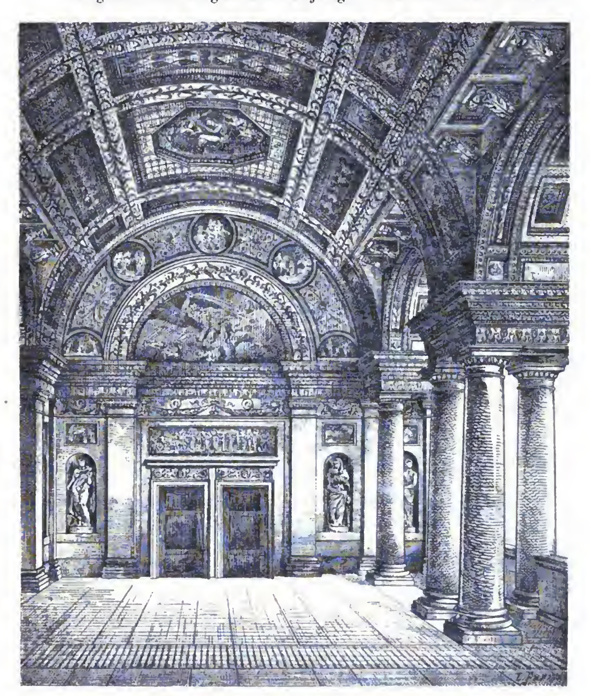


Fig. 206. Loggia im Pal. del Te zu Mantua. (Nach Gurlitt.)

tigten Gartenanlagen jetzt bei v. Geymüller, Raffaello etc., p. 59 ss., 91 ss., wo aus den Grundrissen der Zeichner Rafaels auch die vermuthlichen Aufrisse und Durchschnitte entwickelt sind; ein reicher Wechsel von Entschlüssen.

Nahe mit dem echten Entwurf dieser Villa verwandt: Falconetto's Garten-

halle mit Saal darüber, im Hof des Pal. Giustiniani zu Padua, erbaut für Luigi Cornaro, zu dem § 107 erwähnten Bau im rechten Winkel stehend (datirt 1523). Unten fünf offene Bogen, oben fünf Fenster, das Aeussere wie die reiche Decoration des Innern (§ 176) durchaus edel.

In Florenz, Via Gualfonda 83, das Lusthaus Stiozzi-Ridolfi, jetzt Orsini, von Baccio d'Agnolo, dem Meister der edlern Häuser-Baukunst (§ 92), absichtlich unregelmässig, mit Säulenhof, Nebenhof, Gartenhalle und Thurm.

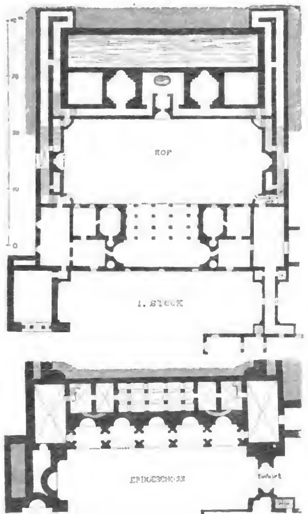


Fig. 207. Monte Imperiale bei Pesaro.

Diese unregelmässige Anlage und damit grossen malerischen Reiz haben denn auch die kleinen Vignen und Bauernhäuser bei Florenz (Fig. 203, 204 und 205). Eine nach Süden schauende Loggia, die zum Trocknen der Früchte bestimmt ist, ein als Taubenhaus dienender Thurm, von welchem man zugleich die Arbeiten auf dem Felde übersehen kann, in Verbindung mit wenigen bescheidenen Wohnräumen sind die Elemente dieser oft durch die Anmuth der Lage und die naive Benutzung des Terrains anziehenden Gebäude.

Villa Lante in Rom, auf einem Vorsprung des Janiculus, von Giulio Romano (vor 1524), gegenwärtig unzugänglich und durch Abbildungen nur ungenügend bekannt. Vasari V, p. 534 (Le M. X, p. 97), v. di Giulio.

Pal. del Te in Mantua, begonnen von demselben vor 1527 für Herzog Federigo Gonzaga, welcher zuerst nur ein Absteigequartier in der Nähe seiner berühmten Stuterei verlangte; nur ein Erdgeschoss mit Mezzanin, mit dorischer Ordnung und starker Anwendung von Rustica (§ 54), wodurch ohne Zweifel der Zusammenhang mit dem landwirthschaftlichen Institut characterisirt werden sollte; übrigens in Ermanglung der Steine Alles Backsteinbau mit Bewurf. In der Folge wurde der Herzog bewogen, das Gebäude vierseitig um einen Hof herumführen zu lassen; gegen diesen Hof hin eine offene Loggia auf gekuppelten Säulen, zum Schönsten der ganzen Renaissance gehörend (Fig. 206); innen reich durchgeführter Schmuck von Fresken und Stuccaturen (§ 176). Verhängnissvoll als erster monumentaler Bau in unechtem Stoff, während der reine Backstein zu Gebote gestanden hätte, —

und als Beispiel der Anwendung der Rustica als vermeintlichen Ausdruckes des Ländlichen.

Marmirolo, welches Giulio ebenfalls baute, nachdem bereits 1523 ein Plan von Michelangelo eingereicht worden war (Vasari VII, p. 364 (Le M. XII, p. 361), im Commentar zu v. di Michelangelo, und Gaye, carteggio II, p. 154), ist von der Erde verschwunden.

Ebenso die „Soranza" des Sanmichele, unweit Castelfranco, welche damals als die vollkommenste Villa weit und breit galt. Vasari V, p. 291 (Le M. XI, p. 126), v. di Sanmicheli.

In den Uffizien der Entwurf einer zum Badeaufenthalt eingerich'eten Villa des Cardinals von S. Croce auf dem Monte Amiata, von Antonio da Sangallo d. J., reproducirt von Redtenbacher, Allg. Bauzeitung 1883, S. 58.

Villa Monte Imperiale bei Pesaro (Fig. 207—210), erbaut von Girol. Genga (wohl 1529 oder 1530) für Herzog Francesco Maria della Rovere von Urbino. Nie vollendet, aber noch in dem jetzigen ruinösen Zustand von mächtiger Wirkung; das Gebäude folgt dem steilen Abhang in dreifacher Abstufung; unten ein bedeutendes Hallengeschoss mit einer geschlossenen Pilasterfassade darüber. „Piena die camere, di colonnati e di cortili, di loggie, di fontane e di amenissimi giardini", ehemals von allen reisenden Fürsten besucht. Vasari VI, p. 319 (Le M. XI, p. 90), v. di Genga. — Vgl. H. Thode im Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen IX, p. 161 ff.

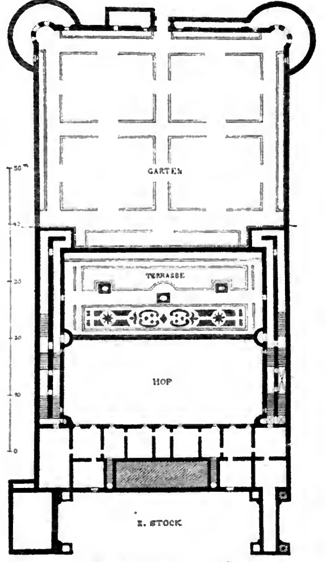


Fig. 208. Monte Imperiale bei Pesaro.

Zu Cricoli bei Vicenza die Villa des Hauses Trissino, nach dem Plan des Gründers Giov. Giorgio Trissino (§ 12); eine Fassade wiederum (wie die Gartenhalle Cornaro's zu Padua) ganz ähnlich der ächten von Villa Madama, aber zwischen zwei vortretende (ältere?) Thürme eingeschlossen. (Il forestiere istruito etc. di Vicenza, Tav. 33.)

Das ästhetische Gesetz der Villenbaukunst der goldenen Zeit wird sich erst dann vollständig erkennen lassen, wenn die betreffenden Reste in ganz Italien auf-

gesucht und im Zusammenhang studirt sein werden. Eine Aufnahme z. B. der um Siena zerstreuten Villen, welche ganz oder theilweise von Peruzzi herrühren,

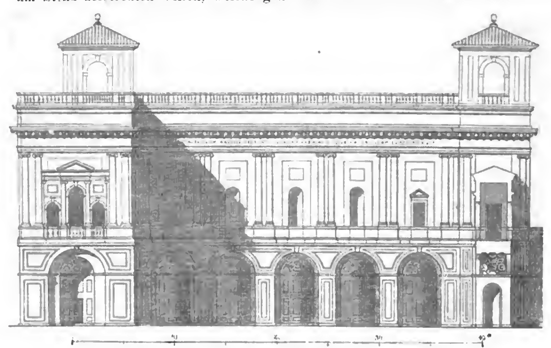


Fig. 209. Monte Imperiale bei Pesaro.

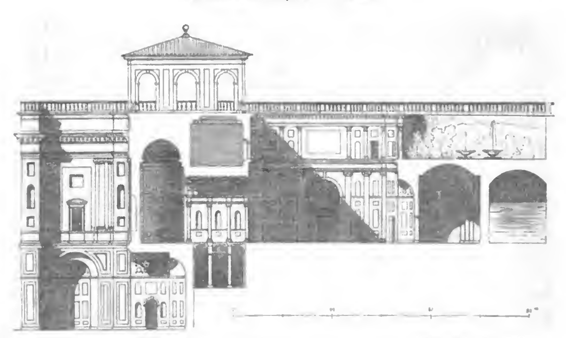


Fig. 210. Monte Imperiale bei Pesaro. (Fig. 207—210 aus dem Archiv des Municipio von Pesaro, mitgetheilt durch H. Herdtle.)

fehlt unseres Wissens noch. — Die schöne Gartenfassade der Villa Colomba (bei Schütz, Bl. 103) kaum von Peruzzi. — Ein Plan der Villa Belcaro von Peruzzi's Hand in den Uffizien (reproducirt von Redtenbacher, Peruzzi und seine Werke, Tafel 15).

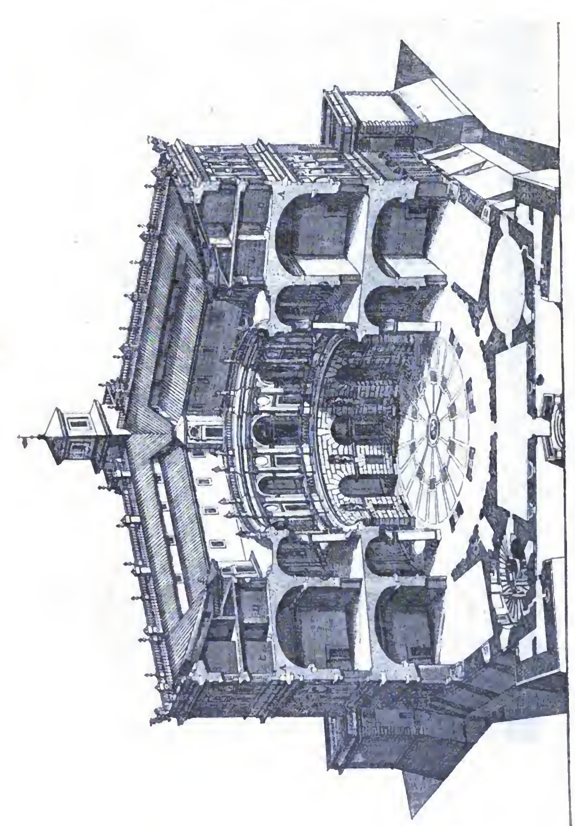


Fig. 211. Schloss Caprarola. (Nach Gurlitt.)



Fig. 212. Runder Hallenhof in der Vigna di Papa Giulio (III.) bei Rom.

## § 120.

### Villen der Nachblüthe.

Unter den Villen der Zeit von 1540—1580 sind die namhaftesten eigentliche Landsitze, und daher für zahlreiche Dienerschaft eingerichtet.

Schon zeigt sich hie und da öde Weitläufigkeit, oder auch der Styl von Stadtpalästen statt freier ländlicher Anmuth. Einzelne kleinere Casino's gehören jedoch noch zum Besten.

Das riesige Fünfeck Caprarola, die Burg der Farnesen, einige Stunden von Rom, von Vignola, der sich hier einer Form der modernen Fortification fügte. Mächtige Rampentreppen, Gräben, fünf Basteien, darüber der Hauptbau von zwei Ordnungen mit gewaltiger offener Pfeilerloggia auf der einen Seite. Innen ein grosser runder Hof mit Pfeilerhallen, eine der imposantesten Schöpfungen der ganzen Profanbaukunst. Vasari VII, p. 107 (Le M. XII, p. 133), v. di T. Zucchero. (Fig. 211.) — (Ein älteres Project von Peruzzi, für Ser Silvestro da Caprarola, mit fünfseitigem Pfeilerhof, s. bei Redtenbacher, a. a. O. Tfl. 16.)

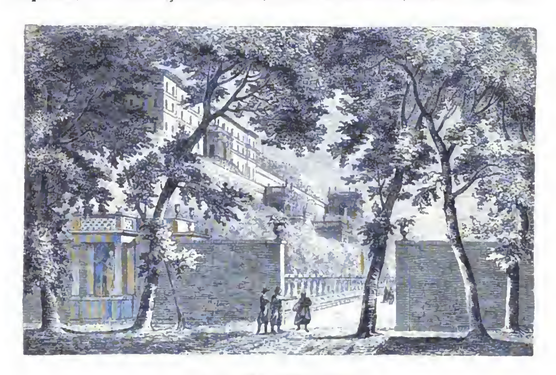


Fig. 213. Villa d'Este bei Tivoli.

Wohlerhalten: Villa Lante alla Bagnaja bei Viterbo, von Vignola, von schönster Abstufung bei mässigen Mitteln.

Demselben Vignola wird die bedeutendste erhaltene Villa suburbana, die Vigna di Papa Giulio (III.) bei Rom (jetzt Museum), um 1550, zugeschrieben. (Antheil Vasari's, Michelangelo's, Ammanati's und des Papstes selbst.) Am Palast der Vorderbau werthlos; die halbrunde Hofhalle (Fig. 212) von zweifelhaftem Effect; die jenseits des Hofes folgende zweite Halle und der das Ganze schliessende vertiefte Brunnenhof mit noch tieferem Grottenbau von zierlicher, malerischer Wirkung, doch schon mit gesuchter Abwechselung der Motive.

An Villa d'Este zu Tivoli (1549) der Palast gross aber unbedeutend und später (Fig. 213).

Von den Villen des Herzogs Cosimo I. Medici die von Castello bei Florenz

laut allgemeinem Urtheil noch jetzt bedeutend (von Tribolo); Pratolino im Apennin hauptsächlich durch Gärten und Wasser berühmt.

In und um Genua ist oder war das Beste von Galeazzo Alessi (1512—1572); der abscheulich umgebaute Pal. Sauli (Fig. 193) war eine Art vorstädtischer Villa, ebenso die noch wohl erhaltene Villa Pallavicini, deren Aeusseres noch der vorhergehenden Periode Ehre machen würde; — die meisten Villen dieser Zeit verfallend oder umgebaut. — Von Alessi auch das Schloss Castiglione im See von Perugia.

Von den Villen Palladio's ist eine villa suburbana die berühmte Rotonda Capra bei Vicenza (vgl. § 116, Fig. 214); die meisten übrigen sind grosse regelmässige Landsitze, in der Mitte ihrer Oeconomiebauten emporragend und oft von sehr schöner Anlage; nur darin verkannte Palladio die wahre Kunstform der Villa, dass er nicht immer die Fassade selbst als Loggia öffnete, sondern vor die geschlossene Mauer einen Tempelporticus, sogar mit Giebel, treten liess; und auch wo die Fassade selbst sich öffnet, entsteht statt einer echten Loggienform meist wieder eine Tempelhalle, sogar zweistöckig mit Giebel.

Von den Casino's dieser Zeit hat die Palazzina in Ferrara noch einen Schimmer der ehemaligen Grazie, dagegen ist die Villa Pia (§ 117) im grossen vaticanischen Garten, von Pirro Ligorio um 1560 vollständig erhalten; an einer ovalen Terrasse hinten das Gebände selbst, vorn ein Vorpavillon mit Unterbau, an den beiden Rundenden kleine Eingangshallen; das Ganze berechnet auf Stuccaturen, Brunnen und bestimmte vegetabilische Umgebung; letztere allein jetzt ungenügend.

## § 121.

### Villen der Barockzeit.

In der Barockzeit von 1580 an wurde Rom und Umgebung die wichtigste Stätte für die weitere Ausbildung der Landvilla sowohl als der Villa suburbana. Die erstere fügt sich im Detail den mürrischen Formen des damaligen Stadtpalastes, rettet sich jedoch die Loggia als Hauptmotiv (Fig. 213). Die letztere, im Grundplan jetzt oft vorzüglich schön und als Vergnügensaufenthalt mit luftigen Hallen und bequemen Treppen mustergültig, dringt doch ebenfalls nirgends mehr zu einem reinen Ausdruck in den Formen durch. Rustica und gleichgültige Mauereinfassungen aller Art contrastiren mit den eingesetzten antiken Reliefs, dem speciellen Luxus von Rom. — Grössern Villen entsprechen jetzt besondere kleine Casino's auf anderm Niveau, aber derselben Axe.

Einflussreiche Landvillen: V. Aldobrandini und V. Mondragone bei Frascati. Für die Villa suburbana: V. Montalto-Negroni (seit Sixtus V.) mit Hauptbau und Casino, letzteres von Domenichino; V. Borghese, V. Mattei u. s. w.; vielleicht das Wirkungsvollste die Gartenseite der Villa Medici auf Monte Pincio (Fig. 215).

## § 122.

### Bäder.

In den Villen gewannen auch die Vorrichtungen zum Baden hie und da eine künstlerische Gestalt.

Dahin gehört wohl die stufa in der Villa Lante zu Rom, Vasari V, p. 534 (Le M. X, p. 97), v. die Giulio Romano, mit den Fresken der Liebschaften der Götter. Der jüngere Sangallo entwarf für Cardinal Marcello Cervini, spätern



Fig. 214. La Rotonda bei Vicenza.

Papst Marcellus II. (§ 29) einen Plan für ein Bad antiker Art, mit frigidarium, tepidarium, calidarium, welches in einer Villa zu Vivo errichtet werden sollte, Vasari V, p. 518 (Le M. X, p. 81) im Commentar zu v. di Ant. Sangallo.

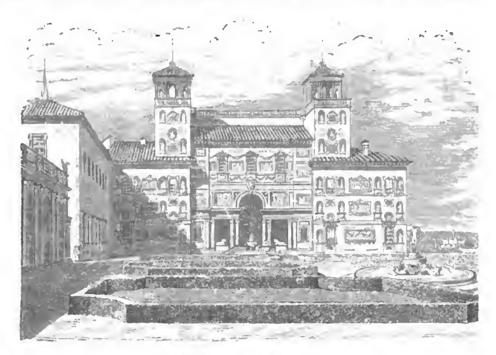


Fig. 215. Villa Medici zu Rom.

In der Villa Grimaldi zu Bissagno bei Genua baute Alessi ein rundes Badgemach mit Kuppel, dessen Becken das heisse Wasser aus dem Rachen von Meerwundern, das kalte aus Fröschermäulern empfing; ringsum ein Gang mit acht Nischen, wovon vier durch besondere Badewannen und vier durch Fenster und

Thüren in Anspruch genommen waren; dazwischen Hermen, welche das Kranzgesimse trugen; vom Gewölbe hing ein sinnreicher Leuchter nieder, dessen grosse Schale das Firmament darstellte; die Vorräume und Nebenräume ebenfalls auf das Zierlichste durchgeführt. Vasari VIII, p. 544 (Le M. XIII, p. 126), v. di Leoni.

Ueber die „Stufetta" des Cardinals Bibiena (das sog. Bagno di Giulio II.) im Vatican ist auf die Briefe Bembo's vom Jahr 1516 (Lettere pittor. V, 57, 58 )zu verweisen, woraus nur soviel erhellt, dass Rafael die Sujets zu den Wandmalereien von Bibiena erhielt, für eine kleine marmorne Venusstatue aber keine passende Stelle wusste.

# XV. Kapitel.
# Die Gärten.

## § 123.

### Gärten unter der Herrschaft des Botanischen.

Die Gärten der Paläste und besonders der Villen waren ohne Zweifel frühe in regelmässigen Linien, vielleicht in strengem Bezug auf das betreffende Gebäude angeordnet. Wenn ihrer künstlerischen Behandlung Anfangs etwas im Wege stand, so war es das botanische Interesse oder die Absicht auf Nutzbarkeit.

Vgl. Cultur der Renaissance, S. 287. Der Garten der mediceischen Villa Careggi zur Zeit des Lorenzo magnifico als Sammlung zahlloser einzelner Gattungen von Bäumen und Sträuchern geschildert.

Der prächtige Garten von Poggio reale bei Neapel, vom Kronprinzen Alfons (§ 118) angelegt, der 1495 noch als fliehender König der Botanik huldigte, indem er nach seinem Asyl (Sicilien) „toutes sortes de graines pour faire jardins" mitnahm, Comines, L. VII, ch. 11 oder Charles VIII, ch. 17. Die Hauptschilderung aus dem Vergier d'honneur, wörtlich bei Roscoe, Leone X, ed. Bossi, Tom. IV, p. 226 s. und bei Müntz La renaissance, p. 435. Ausser dem Palast eine Menge kleinerer Zierbauten, kleine Wiesen, Quellen, Bäche, antike Statuen; ein geschlossener Park mit allen Fruchtbäumen, die das Clima erlaubt, mit Lorbeern, Blumen und endlosen Rosenpflanzungen; dann ein besonderes Wildgehege, Ställe, Meiereien, Weinpflanzungen mit Reben aller Sorten und riesigen gewölbten Kellern. Offenbar überwog die Oeconomie für den Bedarf des Hofes und für den Blumenverbrauch bei Festen nebst der botanischen Liebhaberei das Künstlerische bei Weitem.

Auch im Vorgarten des vaticanischen Palastes, wie ihn Nicolaus V. um 1450 haben wollte, sollten herbae et fructus aller Art nebst Wässerwerken ihren Platz finden; Vitae Papar. bei Murat. III, II, Col. 932.

Im Palastgarten zu Ferrara, welchen Ercole I. (st. 1505) wahrscheinlich in den 1480er Jahren eilig anlegen liess, fehlte zwischen den regelmässigen Buxhecken, den Weinlauben auf Marmorsäulen, den gemalten und vergoldeten Pavil-

lons und dem Brunnen mit 7 Mündungen doch kein schöner und kein fruchtbarer Baum, so dass sich auch hier der Nutzgarten zu erkennen gibt. Titi Strozzae Aeolostichon L. II, p. 209.

Ein anderer Lustgarten in der Stadt, mit einem Absteigequartier (1497), enthielt u. a. einen Fischteich mit Brücken darüber. Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 346. Ueber Belvedere und Montana s. § 118.

Die grossen Parke mit Wildgehegen wird man vollends kaum zu den Gärten rechnen dürfen.

Ein Park für die fremden Thiere, welche eine Liebhaberei jener Zeit waren (Cultur d. Renaissance, S. 288) von Herzog Ercole 1471 unmittelbar vor der Stadt mit theuren Expropriationen angelegt, Diario, l. c., Col. 236. Auch Poggio reale enthielt eine Menagerie. Für Palermo erwähnt schon Otto de S. Blasio ad a. 1194: hortum regalem amplissimum . . . omni bestiarum genere delectabiliter refertum.

## § 124.

### Eindringen des Architectonischen.

Indess wird frühe auch die Erzielung eines höhern Phantasieeindruckes sich geltend gemacht haben, wie schon aus der Begeisterung zu schliessen ist, mit welcher von Gärten überhaupt geredet wird. Dieser Eindruck kann ebenso gut auf architectonischer Strenge der Anlage, als auf besonders schönen Einzelheiten beruhen. Die Wasserwerke darf man sich jedoch noch bis tief in's XVI. Jahrhundert relativ gering vorstellen, da der grosse römische Wasserluxus, Vorbild des europäischen, erst mit Sixtus V. beginnt.

Frühe unbestimmte Erwähnungen ausgezeichneter Gärten hie und da, z. B. Matteo Villani IV, c. 44 ein famoso giardino beim Pal. Gambacorti in Pisa, wo Kaiser Karl IV., selber ein grosser Gartenfreund, 1354 abstieg.

Phantasiebilder, zum Theil von anregender Schönheit, bei Aeneas Sylvius (Epistola 108, p. 612 der Garten der Fortuna) und bei Polifilo (Hypnerotomachia, vgl. § 32, im Auszug bei Temanza, p. 28, die Insel Cythera).

Einiges in den Fresken des Benozzo Gozzoli (Camposanto zu Pisa) und auf Tafelbildern des XV. Jahrhunderts.

Einfluss der Gartenbeschreibungen in den Briefen des Plinius, oder wenn diese noch nicht bekannt waren, in andern Schriften des Alterthums: der Hippodromus in den Gärten des Castells von Mailand vor 1447, vita Phil. Mariae Vicecomitis, auct. Decembrio, bei Murat. XX, Col. 1008. Vgl. Plin. L. V, Ep. 6.

Leon Battista Alberti (1450) stellt zuerst einige derjenigen Züge fest, welche seither für den ital. Prachtgarten bezeichnend geworden sind, de re aedificatoria, L. IX, c. 4: Grotten von Tuffstein, welche man bereits dem Alterthum nachahmte, wobei ungeduldige Besitzer das moosige Grün durch grünes Wachs ersetzten; eine Quellgrotte mit Muscheln ausgelegt; ein Gartenporticus, wo man je nach Jahres- und Tageszeit Sonne oder Schatten sucht; ein freier Platz (area); Vexirwasser; immergrüne Alleen von Bux, Myrthen und Lorbeer; die Cypressen mit Epheu bekleidet; die einzelnen Felder des Gartens rund, halbrund und überhaupt in solchen Umrissen, welche auch einen Bauplan schön machen (? — cycli et hemi-

cycli, et quae descriptiones in areis aedificiorum probentur), eingefasst von dichten Hecken; aus dem Alterthum werden hinzugenommen: die korinthischen Säulen als Stützen der Weinlauben, die Inschriften in Buxbeeten, das Pflanzen der Baumreihen in der Quincunx; für Hecken werden besonders Rosen empfohlen; von den Eichen heisst es noch, sie gehörten eher in Nutzvillen als in Gärten. Schon damals kamen komische Genrestatuen in Gärten vor, Alberti erlaubt sie, sobald sie nicht obscön seien.

Von ältern Brunnen kaum einer erhalten. Als Aushülfe für die Wandlungen von Brunnstock und Brunnenschale seit dem Mittelalter müssen hier die ältern Stadtbrunnen von Viterbo dienen: fontana Pianoscarano, font. grande, font. di Piazza d'erba etc. — Villa d'Este mit freier Verfügung über die Wasser des Teverone macht eine Ausnahme unter den Gärten vor Sixtus V. (Fig. 213).

§ 125.

## Antike Sculpturen und Ruinen.

Der italienische Garten schloss frühe ein doppeltes Bündniss mit den römischen Alterthümern: Sculpturfragmente und Inschriften, welche für das Innere von Gebäuden nicht als Schmuck gelten konnten, machten an Gartenmauern zwischen dem Grün eine grosse, und wie man wohl bald gefühlt haben wird, elegische Wirkung; auch an den Gartenfronten der Villengebäude wurden römische Reliefs oft in Menge angebracht. Sodann gewann man den baulichen Ruinen nicht nur ihre poetische Schönheit ab, sondern ahmte sie in Gärten nach. Ohne Zweifel gaben hiezu römische Gärten den Anlass, welche in echten Ruinen angelegt waren.

Poggio im Dialog de nobilitate, den er vor 1440 verlegt (Poggii opera ed. Argentin. fol. 25) lässt sich noch damit ausspotten, dass er sein Gärtlein (zu Terranuova bei Florenz) mit kleinen und fragmentarischen Marmorresten ausgeschmückt habe, um durch die Neuheit der Sache einigen Ruhm bei der Nachwelt zu gewinnen. — Der kleine, mit Antiken damals ganz angefüllte Garten des Pal. Medici (Riccardi), die Stätte der Studien des Michelangelo, Vasari IV, p. 256 (Le M. VII, p. 203), v. di Torrigiano.

Anwendung im Grossen: an der Gartenseite des Pal. della Valle zu Rom, eine ganze Fassade voller Reliefs und bunt zusammengesetzter Sculpturfragmente, auch Statuen in Nischen, Vasari IV, p. 579 (Le M. VIII, p. 213), v. di Lorenzetto, zur Zeit Rafaels. — Ebendamals in Rom das giardinetto des Erzbischofs von Cypern „mit schönen Statuen u. a. Alterthümern", darunter ein Bacchus, Vasari V, p. 597 (Le M. X, p. 145), v. di Perino, welcher an den Wänden bacchische Scenen malte; vgl. § 128. — Giulio Romano brachte seine Antiken lieber im Hause selber an, Vasari V, p. 549 (Le M. X, p. 109), v. di Giulio.

Statuen wurden auch in besondern Lauben aufgestellt, welchen man die Form von Tempeln etc. gab. Als glücklicher Erfinder der für das emporwachsende Grün besonders geeigneten Holzgerüste war gegen 1550 Girolamo da Carpi berühmt, der den quirinalischen Garten des Cardinals von Este (zugleich Gründers der Villa d'Este zu Tivoli) damit versah. Vasari, VI, p. 477 (Le M. XI, p. 238), v. di Garofalo.

Ueber die Ruinensentimentalität vgl. Cultur d. Renaissance IV. Aufl. I, S. 211. Die erste ideale Ruinenansicht mit Beschreibung bei Polifilo, im Auszug aber ohne das Bild bei Temanza p. 12; Trümmer mächtiger Gewölbe und Colonnaden, durchwachsen von alten Platanen, Lorbeern und Cypressen nebst wildem Buschwerk. Vgl. die Palastruinen in den Bildern des XV. Jahrhunderts von der Anbetung des Christuskindes. — Blosse Landschaften mit Ruinen, Vasari VI, p. 551 (Le M. XI, p. 31), v. di Gio. da Udine.

Die erste bedeutende künstliche Ruine im Park (barchetto) bei der Residenz zu Pesaro: ein Haus, welches eine Ruine sehr schön vorstellte, darin eine treffliche Wendeltreppe ähnlich der vaticanischen (des Bramante); Vasari VI, p. 319 (Le M. XI, p. 90), v. di Genga (um 1530).

Der Ausdruck schwankt bisweilen zwischen dem Ruinenhaften, dem Grottenhaften und der anderweitig längst ausgebildeten Rustica.

Ein Bild dieser Confusion in dem Briefe des Annibale Caro 1538, Lettere pittoriche V, 91, wo wahrscheinlich von den farnesischen Gärten auf dem Palatin die Rede ist, bevor Vignola denselben ihre spätere Gestalt gab. Am Abschluss eines grossen Laubenganges erhebt sich eine Mauer von dunkeln porösem Tuff in absichtlich unordentlichen Blöcken mit beliebigen Erhöhungen und Vertiefungen, in welchen letztern sich Pflanzen ansetzen sollen; das Ganze stellt vor un pezzo d'anticaglia rosa (d. h. verwittert) e scantonata; in der Mitte eine Thür, zu den Seiten mit rohen Blöcken, oben mit hängenden Steinmassen wie ein Höhleneingang; rechts und links in rohen Rustica-Nischen Brunnen mit Sarcophagen als Trögen und mit Statuen liegender Wassergötter darüber; die Laube mit Epheu und Jasmin an den Seitenmauern, oben mit Weinlaub über Pfeilern bedeckt; der Character des Ganzen: ritirato, venerando.

Eigentliche künstliche Ruinen blieben doch selten; im Ganzen herrscht theils vollständige Architectur (und zwar, z. B. in den einzelnen Triumphbogen, Quellfassaden etc. der Villa d'Este in ziemlich reichen Formen, anderswo vermeintlich ländliche Rustica), theils blosser Tuffsteinbau ohne Prätension, theils Belegung mit Muscheln, wie sie die Alten liebten. Schon Alberti a. a. O. spricht davon.

## § 126.

### Volle Herrschaft der Architectur.

Im XVI. Jahrhundert wird die Herrschaft der Architectur über die Gartenkunst nicht bloss thatsächlich durch Ueberlassung der letztern an die Baumeister, sondern auch principiell ausgesprochen.

Bandinelli an Guidi 1551, Lettere pittoriche I, 38: le cose che si murano, debbono essere guida e superiori a quelle che si piantano.

Serlio's Pläne von Gartenbeeten, Ende des IV. Buches, „welche auch per altre cose dienen könnten," sind in der That angelegt wie ein regelmässiges architectonisches Ornamentenfeld.

Bei wechselndem Niveau, sobald die Abstufung in ihr Recht trat, gewannen ohnehin streng symmetrische Anlagen von Terrassen, Balustraden und Treppen die Oberhand.

Entscheidend wirkten vielleicht die prächtigen Rampentreppen, welche in Bramante's grossem vaticanischen Hauptbau (§ 97, 117; Fig. 180) aus dem untern Hof in den obern Garten (giardino della pigna) führten, dessen letzten Abschluss jene colossale Nische mit oberer Säulenhalle bildet. Der obere Garten enthielt ohne Zweifel jene pratelli e fontane, welche Bandinelli (ibid.) als Muster aufstellt[1]). Dass die Rampen wirklich ausgeführt waren, beweisen alte Abbildungen im Speculum romanae magnificentiae. An ihre Stelle traten später Zeughaus, Bibliothek und Braccio nuovo, sodass die majestätische Längenperspective des Hofes und Gartens verloren gegangen ist. Bandinelli erwähnt weiter Anlagen, welche Rafael für Leo X und für Clemens VII. gemacht habe; letzteres indem Rafael in Villa Madama für den Cardinal Giulio Medici, spätern Papst Clemens, auch den Garten angelegt hätte; ausser dem Vorhandenen die wechselnden Entschlüsse viel grösserer Anlagen, § 119.

Die Treppe, welche bald auch in den Palästen um des symmetrischen Anblickes willen sich zur Doppeltreppe ausbildet (§ 106), wird in Gärten höheren Styles schon früher verdoppelt. Die mittlern Absätze, womöglich in der Hauptaxe der ganzen Villa liegend, verlangen nun eine besondere Ausstattung, hauptsächlich durch Grotten mit Brunnen.

Zwei Doppelrampen über einander, mit einer Art von Grotten, in dem eben genannten grossen Hof Bramante's.

Früher symmetrischer Treppenbau mit Marmorbalustraden und sogar mit Hallen im untern Garten des Pal. Doria zu Genua, von Montorsoli seit 1529.

Hauptbeispiel auch hiefür: Villa d'Este zu Tivoli (§ 120, 124), wo indess die Doppeltreppen und deren mittlere Nischen etc. schwerlich alle der ersten Anlage von 1549 angehören mögen.

Von Alessi's Villen: V. Pallavicini.

Die kleinern, mehr zierlichen Elemente, wie Blumenbeete, Orangenpflanzungen, Statuen, kleinere, schmuckreiche Fontainen, früher durch den ganzen Garten zerstreut, werden gegen Mitte des XVI. Jahrhunderts ausgeschieden zu einem sog. Prunkgarten (auch giardinetto), d. h. zu einem besonders regelmässigen Parterre in der Nähe des betreffenden Palastes oder Villengebäudes. Die Lage ist womöglich vertieft, windstill und gegen Süden, die Wege sind mit Steinplatten belegt. Der Styl ist nahe verwandt, ja fast identisch mit dem der Gärten in Palasthöfen.

---

[1]) Es ist unsicher, ob auch von diesem Garten oder nur von dem belvederischen Hof die venezianischen Gesandten des Jahres 1523 reden (bei Tommaso Gar, relazione della corte di Roma, p. 114 s.). Damals war die eine Hälfte des Gartens (der jetzige Giardino della pigna?) mit Rosen, Lorbeern, Maulbeeren und Cypressen bepflanzt, die andere (der Hof des Belvedere) mit Backsteinplatten gepflastert, zwischen welchen regelmässig angeordnet die schönsten Orangenbäume emporstiegen; in der Mitte lagen, einander gegenüber, Tiber und Nil mit Brunnen verbunden; in Nischen standen der Apoll und der Laocoon, in der Nähe des letztern die vaticanische Venus; an einer Halle war eine Fontaine, welche die Pflanzen des Gartens tränkte. Vgl. A. Michaelis, der Statuenhof im vaticanischen Belvedere, im Jahrb. d. archäol. Instituts, 1890, S. 5 ff. — Unter Julius und Leo war diess Alles sehr zugänglich: Hadrian VI. beschloss schon in Spanien Alles zu sperren; Lettere di principi I, 87.

Bereits vorhanden in dem grossen Garten hinter dem Vatican, offenbar als sonniger Spazierort in den kältern Jahreszeiten. Später allgemeines Requisit der grössern Villen. (Ob dieser äussere vaticanische Garten, welcher u. a. die Villa Pia, § 117, 120 enthält, eine Anlage des jüngern Ant. da Sangallo sein mag? Ein Plan „per la vignia del Papa“ ist noch von ihm vorhanden, Vasari V, p. 482 (Le M. X, p. 31), Comment. zu der v. di Sangallo.) Der oben genannte innere vaticanische Garten (Bramante's) wahrscheinliches Vorbild.

## § 127.

### Mitwirkung der mächtigern Vegetation.

Wie frühe die mächtigern Bäume als Massen geordnet in die Composition aufgenommen wurden, ist nicht auszumitteln; einzeln und in Alleen und kleinern Gruppen hatten sie nie gefehlt; aber ihr ernstes und grosses Zusammenwirken mit Terrassen, Treppen u. s. w. kann erst eingetreten sein, als die Gärten überhaupt gross und die architectonischen Principien ihrer Anlage völlig ausgebildet waren.

Leider sind die hiefür entscheidenden Anlagen entweder nie ganz ausgeführt oder wieder zernichtet worden; Giulio's oder Rafaels Garten bei Villa Madama (Vasari V, p. 526 (Le M. X, p. 90), v. di Giulio), Vigna di Papa Giulio III. und Orti farnesiani von Vignola; — Michelangelo's Entwurf für Marmirolo (§ 119) und zwar „sowohl für den Garten als für die Wohnung darin“ (1523), musste wahrscheinlich zurückgelegt werden, weil die Hofkasse von Mantua durch eine prächtige Theatervorstellung in Anspruch genommen war. — Auf Sangallo's Plan für den hintern vaticanischen Garten ist u. a. bezeichnet ein „Ort für Tannen und Castanien“. — In Castello bei Florenz wird als Abschluss des Fruchtgartens ein Tannendickicht angelegt, welches die Wohnungen der Arbeiter und Gärtner maskirt, in der Mitte des Hauptgartens aber ein Dickicht (salvatico) von hohen Cypressen, Lorbeern und Strauchwerk, mit Labyrinth und Fontaine in der Mitte, anderswo ein drittes Dickicht von Cypressen, Tannen, Lorbeern und Steineichen mit einem Becken in der Mitte, Vasari VI, p. 73 ss. (Le M. X, p. 258 ss.), v. di Tribolo. (In Villa Madama führte eine besondere Pforte in ein solches salvatico; sie war flankirt von zwei Giganten Pandinelli's; Vasari VI, p. 144 (Le M. X, p. 302), v. di Pandinelli.) — Die grossen Eichenmassen aber lassen noch einige Zeit auf sich warten. — Castello a. a. O. beschrieben nicht sowohl wie es war und ist, sondern wie es Tribolo entwarf (seit 1540?). Ausser den Wasserwerken (s. unten) auch Scherze in der Gartenanlage selbst, z. B. mehrere Labyrinthe. Eines wurde damals auch zu Careggi in einem runden Hof angelegt, Vasari VI, p. 680 s. (Le M. XI, p. 60), v. di Puntormo. Die Idee gewiss uralt und in Schloss- und Klostergärten von jeher bekannt.

## § 128.

### Gärten von Venedig.

In Venedig, wo Enge und Meerluft die Anlage grosser Pflanzungen verbot, Brunnen nur durch Pumpen möglich waren und Treppen wegen Einheit

des Niveaus nicht vorkamen, entschädigte man sich durch Zierlichkeit und durch Zuthat von Malereien und Sculpturen. Der Sinn gereister Kaufleute blieb auch dem botanischen Sammeln hier länger getreu.

Sansovino, Venezia, fol. 137, wo alle wichtigern Gärten aufgezählt sind, auch solche mit Brunnen. — Der Garten Tizians, in allgemeinen Ausdrücken gerühmt in einem Briefe des Priscianese bei Ticozzi, vite de' pittori Vecellî, p. 80.

Ohne Zweifel wirkte dieser venezianische Gartenstyl auf manchen giardinetto im übrigen Italien ein. Wo ein kleiner Hof im Innern eines Palastes zum Garten gestaltet wurde, mochte bisweilen die Vegetation der geringere Theil sein neben dem übrigen Schmuck. Da sehr Weniges dieser Art erhalten ist, muss auf eine Nachbildung, den kleinen Hofgarten in der Residenz zu München, verwiesen werden.

Ueber die künstlerische Ausbildung des Holzgerüstes der Lauben, die bes. auch in kleinern Gärten vorkamen, vgl. § 125.

Ueber die Malereien an den Mauern, Loggien, Brunnennischen etc. solcher kleinen Gärten einige späte Notizen bei Armenini, de' veri precetti della pittura, p. 197 ss. Er verlangt bes. Landschaften mit reicher Staffage und Mässigung des Tones und nennt von den damals erhaltenen Gartenmalereien: die im Garten des Hauses Pozzo zu Piacenza, von Pordenone, — und die schon § 125 angeführten des Perino del Vaga im Garten des Erzbischofs von Cypern zu Rom, wo die Fresken (bacchischen Inhalts) auf die daselbst aufgestellten Statuen berechnet waren. — Einfarbige mythol. Malereien Vasari VI, p. 237 s. (Le M. XI, p. 22), v. di Gherardi. — Uebrigens redet schon L. B. Alberti, de re aedific. L. IX, c. 4 auch von Gartenmalereien: amoenitates regionum, et portus (Seehäfen), et piscationes, et venationes, et natationes, et agrestium ludos, et florida et frondosa.

## § 129.

### Gärten der Barockzeit.

Mit den frühsten grossen Villen der Barockzeit (§ 120, 121) erst vollendet sich der italienische Gartenstyl, nicht ohne bestimmenden Einfluss von Castello u. a. mediceischen Villen, sowie von Villa d'Este.

Gänzliche Ausscheidung des Botanischen; die Fruchtbäume und Spaliere in besondern, verborgenen Abtheilungen; das Nutzbare überhaupt dem Auge nach Kräften entzogen, doch keineswegs verabsäumt; hinter den dichten Lorbeer- und Cypressenwänden der Alleen vermiethbare Gemüsefelder u. dgl.; Ausbildung der Wasserkünste ins Grossartige, die Scherze beseitigt; grosse, streng architectonische Composition; alle Absätze architectonisirt; die Bäume, besonders Eichen, als Massen wirkend; die Treppen und Balustraden als sehr wesentlich behandelt; der Prunkgarten in scharfem Gegensatz zum Uebrigen; herrschende Prospecte auf Brunnen, Grotten, Gruppen etc.

# Zweites Buch.

# Decoration.

## I. Kapitel.

## Wesen der Decoration der Renaissance.

### § 130.

#### Verhältniss zum Alterthum und zur gothischen Decoration.

Die Renaissance wurde von den decorativen Arbeiten des römischen Alterthums nicht viel weniger angezogen als von dessen Bauten. Auf jenen beruht die Welt von Zierformen, welche sie theils an monumentalen, theils an beweglichen Geräthen, theils an den Gebäuden selbst zu entwickeln begann.

Bei dem hohen und kräftigen Sinn der neuen Kunst schadete es nicht viel, dass man die Werke der guten und der gesunkenen römischen Zeit Anfangs wenig unterschied. Die Hauptvorbilder waren Anfangs eine beschränkte Anzahl prächtiger Thüreinfassungen, dann Altäre, dreifüssige Untersätze, Candelaber, Vasen, Sarcophage u. s. w. Erst spät kamen die Stuccaturen und Malereien der Titusthermen hinzu.

Die Architectur, mehr als einmal von der Oberherrschaft eines Decorationsstyles bedroht, behauptete durch das Verdienst der grossen Florentiner den Pfad ihrer hohen Bestimmung (vgl. § 34). Eher konnte sich im XV. Jahrhundert die Sculptur beschweren, dass ihr die Decoration einen Theil ihrer Aufgabe vorwegnehme.

Pompon. Gauricus, De sculptura liber (vor 1505), bei Jac. Gronov. thesaur. graecar. antiquitatum, Tom. IX, Col. 738, in der Ausgabe von Brockhaus S. 118: die Hauptaufgabe des Sculptors sei der Mensch, ut hominem ponat, quo tanquam ad scopum tota eius et mens et manus dirigenda, quanquam satyriscis, hydris, chimaeris, monstris denique, quae nusquam unquam viderint, fingendis (es sind die figürlichen Bestandtheile der Arabesken und diese überhaupt gemeint) ita praeoc-

cupantur, ut nihil praeterea reliquum esse videatur. Dii Deaeque omnes! neminem unum esse qui, quo sibi proficiscendum sit, videat! qui ad finem respiciat! etc.

Von der starken Uebertreibung abgesehen, hat in der That das einfassende, einrahmende Element einen Grad der Entwicklung erreicht und Mittel in Anspruch genommen, wie in keiner andern Kunstepoche, und doch nicht so, dass man diess ungeschehen wünschen möchte; das Verhältniss zu dem Eingefassten, mag es Sculptur oder Malerei betreffen, ist ein consequentes und in sich harmonisches.

Auf keinem andern Gebiete der Kunst und der Cultur überhaupt zeigt sich die Renaissance dem römischen Alterthum so völlig geistesverwandt als hier. Sie bildet an dem Ueberlieferten ganz unbefangen weiter als wäre es ihr Eigenthum, combinirt es immer von Neuem, und erreicht stellenweise die höchste Schönheit.

Schon die Cosmaten (§ 16) sind in ihren Decorationsarbeiten wahre Vorläufer der Renaissance.

Das gothische Detail muss die Italiener des XIV. Jahrhunderts in der Decoration noch mehr unglücklich gemacht haben als in der Architectur; umsonst hatten sie es mit römischen Horizontalen und Gesimsen, mit antikem Laubwerk u. s. w. versetzt, wodurch es nur noch irrationeller wurde. Ihre Sehnsucht nach etwas Anderm muss auf das Höchste gestiegen sein schon hundert Jahre bevor im Norden das Gothische seinen letzten prachtvoll lebendigen Sprössling, den Decorationsstyl des sinkenden XV. Jahrhunderts trieb. Während nun in der ital. Baukunst sich das Gothische noch neben der Renaissance behauptete (§ 23), erlosch es in der Decoration sogleich und fast vollständig, als die ersten Arbeiten des neuen Styles da waren. (Die sehr wenigen Ausnahmen in Venedig, s. Cicerone II, S. 181 und in Genua, S. 159, bestätigen nur die Regel.)

Der höchste Aufwand wird jetzt der neuen Decoration sofort gegönnt, in geistiger wie in materieller Beziehung.

## § 131.

### Das architectonische Element und die Flächenverzierung.

Indess war die Decoration der Renaissance durch unsichtbar mitwirkende Präcedentien verhindert, einen rein von der Architectur ausgeschiedenen, principiell in sich abgeschlossenen Styl zu entwickeln, wie die des Alterthums diess vermocht hatte.

Die wichtigsten Aufgaben, Grabmäler und Altäre, seit dem Mittelalter wesentlich als Architecturen gestaltet, blieben es auch jetzt bis zu einem hohen Grade. Dabei behauptet sich schon die architectonische Gebälk- und Sockelbildung, statt der verzierten Wellenprofile des decorativen römischen Styles; sodann der Pilaster mit seinem Capitäl. Auch bei bewegtern Formen, wie z. B. an Candelabern und Weihbecken, erreichte mandann die antike Freiheit und Flüssigkeit nicht völlig; es fehlt der Blätterumschlag der obern Ränder, die Vielartigkeit der vegetabilischen Simse, sowie der Hohlkehlen. Allerdings wäre man bei der Absicht auf ungeheuern Reichthum nicht wohl zum Ziele gelangt ohne ein stärkeres architectonisches Element.

Anders im nordisch Gothischen, dessen Decorationsstyl geradezu eine höchst erleichterte und belebte Architectur ist.

Gegenüber vom Alterthum ist es etwas wesentlich Neues, dass die Renaissancedecoration Flächen jeder Art mit Zierformen auf das Wohlgefälligste auszufüllen verstand.

Das Alterthum schmückte die Flächen oder Felder mit figürlicher Darstellung (Reliefs oder einzelne Reliefflguren an Altären, an den Seiten der Candelaber, an Grabcippen etc., Wandmalereien) oder es überliess sie (an den Mauerwänden) der Incrustation, d. h. es liess den Stoff sprechen. Neutrale Zierformen kannte nur die Teppichwirkerei mit ihren Dessins, d. h. sich wiederholenden Motiven.

Ausserdem mussten die deckenden Theile von jeher durch Schmuck nach dem Ausdruck der Leichtigkeit streben. Die Römer gingen hierin ohne Zweifel noch weiter als wir es aus den vorhandenen Resten (Soffitten zwischen Tempelsäulen, Cassetten an Flachdecken und Gewölben) nachweisen können; ihre sprichwörtlich gewordenen Lacunaria waren gewiss oft mit Pracht überladen. Allein es war bei Weitem nicht genug davon erhalten oder bekannt, um die Renaissance für die Flächenverzierung im Allgemeinen zu fördern.

Im Mittelalter begnügte sich der romanische sowohl als der gothische Styl wo sie die Flächen nicht den Figuren überliessen, mit aufgemalten Teppichmotiven.

Die Gothik zerschneidet ohnehin ihre Flächen mit den von den Fenstern entlehnten Formen ihres Mass- und Stabwerkes.

Die Decoration des Islams, gemalt, glasirt oder mosaicirt, ist lauter fortlaufender Teppichstoff ohne Rücksicht auf eine bestimmte begrenzte Fläche. Das Ungenügende des Princips wird besonders an den Gefässen sichtbar. — Von der byzantinischen Flächenverzierung gilt beinahe dasselbe.

Das einzige Präcedens für das, was die Renaissance zu leisten sich anschickte, waren spätrömische Pilaster zumal aus diocletianischer Zeit, welche Arabesken von einem Rahmenprofil umgeben enthalten. (Pilaster am Arco de' Leoni zu Verona; — am Bogen der Goldschmiede zu Rom enthalten die Pilaster nur reich geschmückte Feldzeichen.) Ferner einzelne erhaltene Soffitten, d. h. verzierte rechteckige Felder an der Untensicht von Architraven (Rom, Tempel des Castor und Pollux).

Die Renaissance zuerst respectirte und verherrlichte eine bestimmte Fläche als solche. Die Vertheilung oder Spannung des Ziermotives im Raum, seine Beziehung zum umgebenden Rahmen oder Rand, der Grad seines Reliefs oder seiner Farbe, die richtige Behandlung jedes Stoffes schaffen zusammen ein in seiner Art Vollkommenes.

Dass man jedoch im Ganzen die Alten nicht erreicht habe, ist das Gefühl Vasari's; VI, p. 297 (Le M. XI, p. 74), v. di Mosca.

## § 132.

### Uebersicht der Ausdrucksweisen.

Die Formensprache der Renaissancedecoration ist ungeheuer reich und redet fast an jedem einzelnen Werk aus verschiedenen Tönen zu gleicher

Zeit. Das Hauptelement ist ein ideal-vegetabilisches, auf allen Stufen von dem beinahe Wirklichen bis zur traumhaft spielenden Verflüchtigung und andererseits bis nahe an die mathematische Versteinerung. Dazu kommen figürliche Darstellungen, welchen die Decoration nur als Einfassung dient; dann figürliche Zuthaten innerhalb der Decoration selbst, sowohl Menschen und Thiere als leblose Gegenstände; endlich Uebergänge aus dem Vegetabilischen in das Menschliche und Thierische. Dieses Alles kann im flachsten wie im stärksten Relief, ja in blosser Linearzeichnung, einfarbig oder vielfarbig, mit idealer oder fast wirklichkeitsgemässer Bemalung dargestellt sein, ja in einzelnen Stuccaturwerken können sich fast alle denkbaren Ausdrucksweisen mit einander vereinigen.

Die mehr als hundertjährige Blüthe dieser grossen und complicirten Kunstgattung verdankt man wesentlich dem Umstande, dass die grössten Baumeister, Bildhauer und Maler sich derselben unaufhörlich annahmen und ihr oft einen grossen Theil ihres Lebens widmeten. Vgl. § 14. Die Bildhauer behandelten lange Zeit förmlich das Decorative und das Figürliche als gleichberechtigt (§ 130), die Maler wurden bei Anlass des Gewölbemalens unvermeidlich in die Decoration hineingezogen; die grossen Baumeister aber liebten fast alle die ornamentalen Arbeiten und wenn sie ihre Bauten dennoch einfach und gross componirten, so ist ihnen diess, und zwar von Brunellesco an, desto höher anzurechnen.

Das Zusammenmünden fast sämmtlicher decorativer Ausdrucksweisen erfolgt dann in Rafaels Loggien. Der Anstoss, welchen die Titusthermen und andere gemalte und stucchirte Räume des Alterthums gegeben haben mochten, ist hier in jeder Beziehung gewaltig überboten.

## II. Kapitel.

# Decorative Sculptur in Stein.

### § 133.

### Bedeutung des weissen Marmors.

Obgleich jedem Stoff seine wahren Bedingungen abgesehen und keine Surrogate gestattet wurden, war es doch von Wichtigkeit, dass in dem tonangebenden Lande, Toscana, der weisse Marmor das Hauptmaterial der Decoratoren war und blieb.

So schon in der ganzen pisanischen Sculptorenschule. Nur der weisse Marmor fordert zu beständiger Veredlung der Formen auf, nur er konnte mit den antiken Marmorsachen in Wetteifer treten.

Andere Steingattungen, gebrannter Thon (auch mit Glasirung), Stucco, Erz, edle Metalle, Holz und selbst decorative Malerei empfanden nur wohlthätige Folgen von der Führerschaft dieses unvergleichlichen Stoffes.

Im stärksten Gegensatz hiezu ist der spätgothische Decorationsstyl des Nordens wesentlich Holzschnitzerei, auch wenn die Ausführung in Stein geschieht und wenn die Formen alle ursprünglich vom Stein abgeleitet sind.



Fig. 216. Marmor-Ornament an der Cathedrale zu Lugano.

## § 134.

### Die Arabeske.

Wenn auch jede Gattung ihr eigenes Gesetz hat und wenn selbst jedes einzelne Werk von höherer Bedeutung einen besondern Massstab des Urtheils verlangt, so wird doch die Erkenntniss der Geschichte des Ornamentes sich speciell an das in Stein, zumal in Marmor Gemeisselte halten müssen, und innerhalb desselben vorzüglich an die Arabeske.

Rabeschi im engern Sinne sind nur die aufsteigenden Füllungszierrathen der Pilaster, wie aus dem Zusammenhang bei Lomazzo, trattato dell' arte, p. 421 (vgl. § 137) hervorgeht, wo sie von den Friesen (fregi) unterschieden werden. Doch bezeichnen schon die Italiener damit jede Art von ausfüllendem, zusammenhängendem Zierrath, von Verherrlichung der Fläche.

Die Aufgabe war: die mehr idealen oder mehr realen Pflanzen sowohl in Betreff der Blätter als der Verschlingungen und Windungen edel zu bilden, sie mit belebten sowohl als leblosen Gegenständen richtig zu vermischen, oder wenn das Grundmotiv statt einer Pflanze mehr eine Trophäe ist, dieselbe aus schönen und unter sich anmuthig zusammenhängenden Gegenständen zu componiren.

Die Pflanzen, die idealen meist dem Akanthus und dem Weinlaub sich nähernd (Fig. 216), die realistischen allen möglichen Blättern und Früchten nachgebildet, beginnen unten gerne mit einem Candelaberfuss oder Gefäss, ja bisweilen bildet der Candelaber mit Zwischenschalen und andern reichen Absätzen bis oben den Stamm, um welchen die Blätter spielen. An Kirchenpforten erklärt sich das Gefäss als ideales Nachbild der Wassereimer, in welchen die bei Festen an die Thürpfosten gelehnten Baumzweige zu stehen pflegen. Nistende und pickende Vöge beleben oft das Ganze. (Benv. Cellini I, 31 bemerkt, dass in der lombardischen

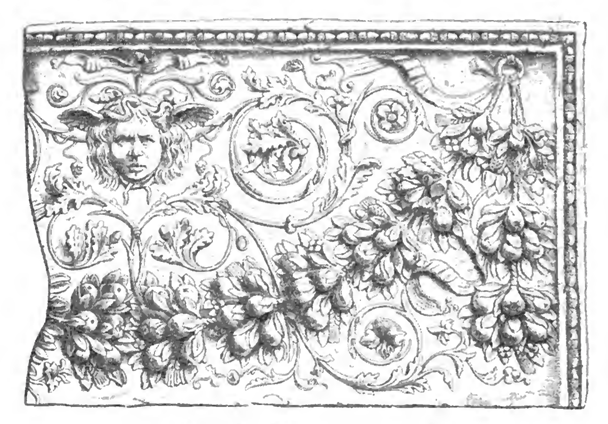


Fig. 217. Marmorfries in S. Maria del Popolo zu Rom. (Sues gez.)

Decoration Ephen und Zaunrübe, in der toscanischen und römischen der Bärenklau, d. h. der Akanthus herrsche.)

Die mehr trophäenartigen Arabesken bestehen zum Theil aus Waffen, die an einem Stabe befestigt sind (so vorherrschend an den Thürpfosten im Pal. von Urbino), meist aber aus einer originellen Mischung aller möglichen belebten und todten Gegenstände. Auch an heiligster Stätte, in den Arabesken der Marmoraltäre, war man über das Sachliche ganz unbedenklich; es kommen wohl etwa heilige Geräthe, Cherubim u. dgl. vor, aber meist ganz Profanes und Beziehungsloses. — Wiederum verwandelt sich der Träger des Ganzen in einen aus candelaberartigen Gliedern zusammengesetzten Prachtkörper, an welchem Thiere, Fabelwesen, Thierköpfe, menschliche Gestalten, ja kleine Gruppen als Träger, Draperien, Putzsachen, Wappenschilde, Waffen, Bänder, Kränze mit Medaillons, Füllhörner und andere anmuthige Sachen angebracht sind. — Das Alterthum hatte es, von

seiner Uebung in Trophäenfriesen aus, auch wohl einmal zu einer aufsteigenden Trophäenverzierung gebracht, wie z. B. an zwei Pfeilern in der Galerie der Uffizien, welche misslungen genug sind; es hatte auch wohl (§ 131) Feldzeichen in seine Pilaster aufgenommen; — allein von der Vielartigkeit des Reichthums und von der sichern Behandlung, welche die aufsteigende Verzierung jetzt erreichte, finden sich im Alterthum kaum die ersten Anklänge. — Wesentlich hängt damit zusammen, dass die Renaissance das Canneliren von Anfang an verschmähte (§ 35).

Im XV. Jahrhundert ist die Arabeske meist symmetrisch, d. h. die Thiere und Gegenstände sind entweder verdoppelt oder gerade vorwärts gerichtet dargestellt; im XVI. Jahrhundert findet man sie malerisch verschoben, in Schrägansicht, oft ziemlich unruhig in der Wirkung.

Ausserdem leistet die Marmorsculptur das Höchste und Zierlichste auch in Friesen, in leichten, schwungvollen Aufsätzen und Bekrönungen, in Füllungen aller Art, wozu dann noch die Formen der Sarcophage, Urnen, Weihbecken und anderer monumentaler Geräthe kommen.

Neben und zwischen dem leichten Phantasieornament, wie es in der Arabeske herrscht, tritt ein stärker plastisches, auch der Wirklichkeit sich mehr näherndes Ornament auf in Gestalt von Fruchtschnüren (Fig. 217), Voluten, Masken, Thieren, Thierfüssen, Thierköpfen, Muscheln u. s. w., nebst menschlichen Gestalten in höherm Relief oder Freisculptur.


Fig. 218. Taufbecken im Dom zu Orvieto. (Nohl.)

## § 135.

## Siena und Florenz.

Florenz und Siena sind von Anfang an die wichtigsten Werkstätten, von wo aus der neue Decorationsstyl des Marmors sich über Italien verbreitet. Rom, welches die grösste Menge von ausgezeichneten Arbeiten besitzt, ist darin ganz von den Toscanern abhängig.

Siena hat die Priorität mit Jacopo della Quercia, welcher das Grab der Ilaria del Carretto im Dom von Lucca 1413 fertigte, das frühste Werk der entschiedenen Renaissance, mit Genien und Festons; Vasari II, p. 112, Nota 1 (Le M. III, p. 21, Nota), v. di Quercia.[1] — Sodann soll das prächtige Weihbecken im Dom von Orvieto 1417 von einem Matteo Sanese gefertigt sein (Fig. 218).

Die hohe Wichtigkeit, welche Siena den Marmorarbeiten beilegte, wobei man sich durchaus nicht an Stadtkinder, wie z. B. Vecchietta (1412—1480), band, erhellt aus den genauen Contracten mit dem Florentiner Bern. Rossellino über eine

[1]) Die Weihbecken im Dom von Siena sind nicht von Quercia, sondern von Ant. Federighi 1462 f. gearbeitet.

Thür im Pal. Pubblico 1446 (Milanesi II. p. 235), sodann mit Urbano da Cortona über einen Prachtaltar im Dom (ibid. p. 271) u. s. w. Der Mailänder Andrea Bregno arbeitete 1481 bis 1485 den grossen Wandaltar des Cardinals Piccolomini im Dom (ibid. p. 376, vgl. § 144, Michelangelo schuf für denselben später (seit 1501) einige Figuren); Benedetto da Majano meisselte das herrliche marmorne Ciborium für den Hochaltar in S. Domenico. Und gegen Ende des Jahrhunderts besass Siena in Lorenzo Marinna einen der grössten Meister dieses Faches und einen sehr bedeutenden Bildhauer. Ihm gehört die Marmorbekleidung des Eingangs zur Libreria im Dom (um 1497) und der Hochaltar in Fontegiusta (1517), das vielleicht allerschönste Werk der ganzen Gattung, sowohl in Betreff des

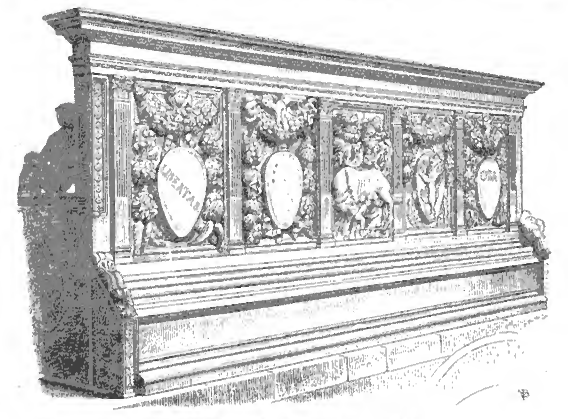


Fig. 219. Balustrade am Casino de' Nobili zu Siena.

Figürlichen als des Decorativen. (Vasari III, p. 517 (Le M. V, p. 284), v. di Pinturicchio; Milanesi III, p. 76 s.) Bald. Peruzzi zeichnete ihm vielleicht den schönen Marmorsitz vor, den er für die Halle am Casino de' Nobili (Loggia degli Uniti) (Fig. 219) arbeitete; ibid. p. 137.

Eine ununterbrochene Uebung dieses Zweiges aus eigenen Kräften hat jedoch nur Florenz, wo im Jahr 1478 sich 54 Werkstätten befanden „für Arbeiten in Marmor und Sandstein, in Relief, Halbrelief und Laubwerk"; Fabroni Laurent. Med. magnif. vita, Adnot. 200. Ohne Zweifel wurde Vieles auswärts versandt.

Brunellesco's Zierarbeiten, schön und sehr gemässigt: die Lesekanzel im Refectorium der Badia bei Fiesole und der Brunnen in dessen Vorraum (?); das Weihbecken in S. Felicità zu Florenz (ob noch vorhanden?); der Sacristeibrunnen

in S. Lorenzo, ein Werk von einfach genialer Erfindung, wird neuerdings dem Antonio Rossellino zugeschrieben, früher auch dem Donatello und Verocchio; Vasari II, p. 414 (Le M. III, p. 259), v. di Donatello. Die sonstigen Arbeiten des letztern, nicht frei von Wunderlichkeiten, haben wenig Einfluss auf die Gattung als solche gehabt; — schon mehr diejenigen des Michelozzo, der sich (Gaye I, p. 117) als Donatello's „Compagno" zur arte dell' intaglio bekennt, nämlich die Decoration der Capelle im Pal. Medici (Riccardi), seine Altartabernakel in S. Miniato und der Annunziata etc.; Vgl. § 34; — wiederum weniger die des Bern. Rossellino (Grabmal des Lionardo Aretino in S. Croce).

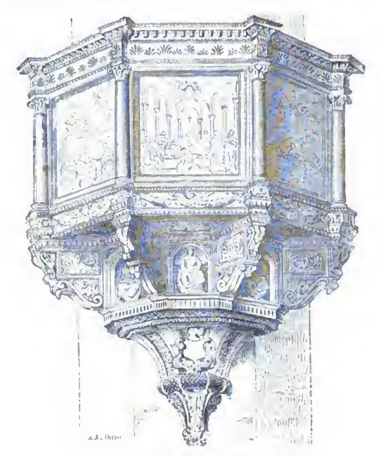


Fig. 220. Kanzel in S. Croce zu Florenz. (Nohl.)

Was die Zeichnungen in Filarete's Baulehre (§ 31) ergeben, ist mir nicht bekannt.

Der vollendete Reichthum und Geschmack in der Anordnung und Abstufung: Desiderio da Settignano (Grabmal des Carlo Marzuppini in S. Croce, Fig. 230, Wandtabernakel im Querschiff von S. Lorenzo). — Sein Schüler Mino da Fiesole, von hoher Bedeutung als Decorator überhaupt und insbesondere als der, welcher die vollendete Marmordecoration nach Rom brachte; Vasari III, p. 116 (Le M. IV, p. 232), v. di Mino, mit einer unbilligen Polemik gegen denselben; die besten erhaltenen Werke die Grabmäler in der Badia zu Florenz; in Rom ist ausser einigen Originalarbeiten die Nachwirkung Mino's sichtbar an den sehr zahlreichen

Altären, Prälatengräbern und Sacramentbehältern etc., zumal in S. Maria del Popolo.

Ein ganz freies Meisterwerk von schönster Harmonie: die Kanzel in S. Croce zu Florenz, von Bened. da Majano (Fig. 220). Den Gipfelpunkt bilden dann die zwei berühmten Prälatengräber im Chor von S. Maria del Popolo zu Rom, Werke des Florentiners Andrea Sansovino § 141).

Viele römische Arbeit ist namenlos; der Einfluss der andauernden Thätigkeit des Mino da Fiesole und anderer Fremder war hier entscheidend. Einen Cristoforo da Roma rühmt der Anonimo di Morelli wegen seines zarten Laubwerkes, bei Anlass von S. Vincenzo in Cremona. (Vgl. § 136.) Im Jahr 1506 heissen (Lettere pittoriche III, 196) Giovan Angelo Romano und Michel Cristofano aus Florenz i primi scultori di Roma.

Die spätesten Florentiner, welche noch berühmte Decoratoren und Bildhauer zugleich waren: Andrea da Fiesole (Vasari IV, p. 475 ss. (Le M. VIII, p. 137 ss.) v. di A. da Fiesole) und Benedetto da Rovezzano (ibid. p. 529 ss. (Le M. p. 176 ss.), v. di Rovezzano); letzterer arbeitete z. B. Kamine, Handbecken, Wappen mit Bandwerk, Grabmäler, Pforten und ein Heiligengrab, welches jetzt stückweise in den Uffizien aufgestellt ist; seine Arabeske ist schon derber als die der Vorgänger.

Von den Schülern des Andrea, Maso Boscoli und Silvio Cosini (beide von Fiesole) wurde der letztere mit der Zeit Executant bei Michelangelo und dann in Genua bei Perino del Vaga, für Stuccaturen.

In den glasirten Thonarbeiten der Schule der Robbia ist die Arabeske, im Bewusstsein des weniger feinen Stoffes, bescheidener als in Marmor, allein die kräftige Composition des Ganzen, die herrlichen Fruchtschnüre und die weise Abwechselung von bloss Plastischem, farbig Plastischem und bloss Gemaltem geben diesen Sachen einen sehr hohen Werth. (Altäre, Heiligennischen; der Sacristeibrunnen in S. Maria novella zu Florenz etc.) Ihre Farben bloss gelb, grün, blau, violett und weiss (Fig. 221).

## § 136.

### Das übrige Italien.

Die Decoration des Palastes von Urbino erscheint als eine zwischen toscanischer und oberitalienischer Einwirkung getheilte. Neapel und Genua besitzen wenig Einheimisches von höherm Werthe. Oberitalien bildet ein Gebiet für sich.

Im Pal. von Urbino prachtvolle Thüreinfassungen (§ 134), Kamine (Fig. 222), Simse u. s. w., zum Theil an Bolognesisches erinnernd. Einiges mit Gold und Blau bemalt.

Neapel zehrt im XV. Jahrhundert von Florenz (Grabmäler von Rosselino Donatello etc.) und erhält erst spät im XVI. Jahrhundert mit Giovanni da Nola, Girolamo Santacroce, Domenico di Auria eine selbständige Schule von Decoratoren-Sculptoren, als im übrigen Italien die Gattungen sich bereits schieden. (Grabmäler in vielen Kirchen, Brunnen des Auria bei S. Lucia.)

Genua nimmt im XV. Jahrhundert wesentlich am oberitalienischen Styl Theil; das Beste eine Anzahl Thüreinfassungen, worunter die prachtvolle von einer Kirche entlehnte in einem Hause auf Piazza Fossatello. — Eine der schönsten genuesischen Pforten gegenwärtig im South Kensington Museum zu London. — Im XVI. Jahrhundert die Arbeiten des Montorsoli und mehr classicistisch: der Tabernakel der Johannescapelle im Dom (§ 80), von Giac. della Porta 1532.

In Venedig war die Incrustation (§ 42, 43) eine Rivalin der Decoration; letztere ist wesentlich auf möglichst reiche Ausfüllung der Pilaster, Friese, Fenstereinfassungen an Gebäuden beschränkt (S. Maria de' Miracoli, aussen und innen; Scuola di S. Marco, hintere Theile des Dogenpalastes), während die Altäre und

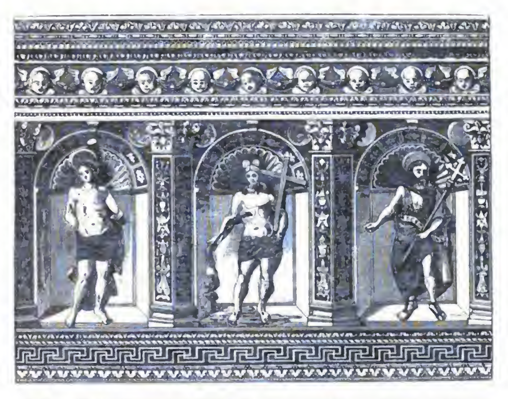


Fig. 221. Schule der Robbia; Relief im Museo nazionale (Bargello) zu Florenz. (Herdtle.)

Grabmäler nur mässigen Gebrauch davon machen und vom Anfang des XVI. Jahrhunderts an fast gänzlich darauf verzichten, um sich rein in plastischen und architectonischen Formen zu bewegen. So ist hier durchschnittlich die Architectur decorativer und die Decoration architectonischer als anderswo. Doch bleiben ausser einigen phantastisch reichen Kaminen im Dogenpalast (s. unten) die Arbeiten des Alessandro Leopardo wahre Wunder des von den herrschenden Manieren unbeirrten Schönheitssinnes: die Basis der Reiterstatue des Colleoni 1495, das Grabmal des Dogen Vendramin in S. Giovanni e Paolo etc. (s. unten § 141). — In der Arabeske hat alles sich schlängelnde Rankenwerk eine ungemein viel bessere Bildung als die senkrecht aufspriessenden vegetabilischen Motive und vollends die trophäenartigen.

Im übrigen Oberitalien scheiden sich ein Marmorstyl und ein Styl in Back-

stein, Stucco u. a. weniger edlem Material. Der letztere hat seinen Hauptanhalt an Bologna, wo die vorhandenen Marmorsachen sogar weniger eigenthümlich sind als diejenigen in den genannten Stoffen; in diesen das Beste von Formigine und Properzia de' Rossi. Von Formigine die ganze Anordnung und Verzierung der ersten Capelle rechts in S. Martino. (Es wird jedoch auch ein Marmorarbeiter, Jacopo Duca, um seines Laubwerks willen besonders gerühmt; Vasari III, p. 146

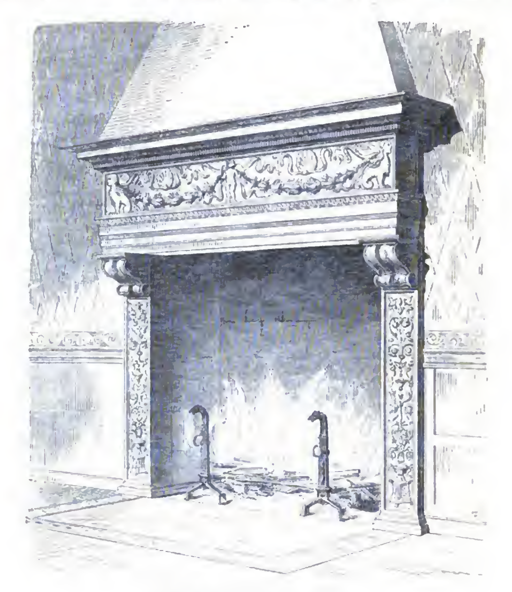


Fig. 222. Kamin im Pal. von Urbino.

(Le M. IV, p. 251), v. di Ercole Ferrarese.) — Sehr eigenthümlich das prächtige Stuccograbmal Gozzadini, in der Servitenkirche, von Gio. Zacchio, als Triumphbogen mit Nischen und Statuen um das Innere einer Pforte herumgeführt. — Die bedeutendste Backsteindecoration ist wohl diejenige an der Fassade des Ospedale maggiore zu Mailand (§ 44, 107, Fig. 223) und an den Hofhallen der Certosa von Pavia (§ 46). Im Ganzen ist die Decoration in diesen unedlern Stoffen bei aller

Kraft und Fülle weniger fein empfunden und wird besonders im Stucco mit der Zeit ziemlich schwülstig.

Der Marmorstyl hat seine wichtigste Stätte an der Fassade der Certosa von Pavia (§ 71), wo sehr namhafte Meister sowohl Decoration als Bildwerke übernahmen: Gio. Ant. Omodeo, Cristoforo da Roma (§ 135), Andrea Bregno (§ 135), Cristoforo Solari, genannt il Gobbo (§ 67), Agostino Busti, genannt lo Zarabaja (Zarabaglia, nicht Bambaja, vgl. Vasari IV, p. 542, Nota 2) u. a. m. Von einziger Pracht und Schönheit sind besonders die Candelaber als Fensterstützen und die Ausstattung der Fenster überhaupt. (Fig. 224).

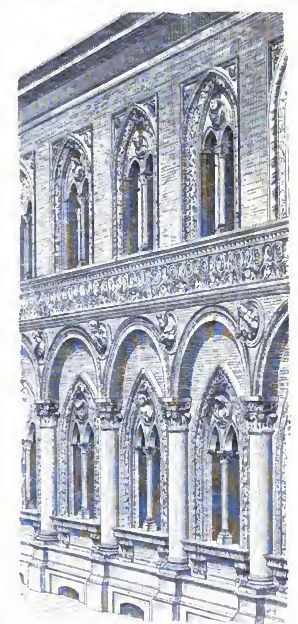


Fig. 223. Ospedale maggiore zu Mailand.

Dazu kommt noch Manches von der Decoration des Innern; — ferner eine Anzahl von Altären und Grabmälern in mailändischen Kirchen (S. Maria delle Grazie etc.), Arbeiten im und am Dom von Como, an der Fassade von Lugano, die Cap. Colleoni zu Bergamo, Altareinfassungen in den Kirchen von Vicenza, auch zu Verona; — endlich im Santo zu Padua die Decoration der Pfeilerhalle, welche den Eingang der Antoniuscapelle bildet, der linke Eckpilaster von Girol. Pironi, dem dann später Matteo und Tommaso Garvi aus Mailand rechts ein Gegenstück in freier Umbildung gaben. (Ueber Pironi und den Giovanni von Vicenza, welche in ihrer Heimath viel gearbeitet haben, Vasari VII, p. 526 s. (Le M. XIII, p. 105), v. di Jac. Sansovino.)

Das Gemeinsame dieses oberitalischen Marmorstyles, gegenüber dem florentinischen, liegt in seiner reichen, unbedenklichen Fülle, welche sich auch auf die Umdeutung gothischer Formen einlässt. Die Pyramiden des Domes zu Como § 81; die vortretenden Portalsäulen § 37, 51, jetzt bisweilen zu prachtvollen, selbst mit Figuren reich besetzten Candelabern umgestaltet, z. B. am Seitenportal des Domes zu Como (sog. Porta delle Sirene, Fig. 225), und an der oben erwähnten Thür auf Piazza Fossatello zu Genua. Das Relief der Zierformen ist stärker, die Grundfläche mehr angefüllt, ja mit Sachen überfüllt (vgl.

Fig. 226). Der Styl des Einzelnen aber ist in den bessern Werken so edel, fein und ideal als an den bessern florentinischen.

Die unedlern Stoffe geriethen eben durch Mitmachen dieses vollen Reichthums in Nachtheil; ihre Schönheit würde viel eher in einer gewissen Strenge, namentlich in mässiger Anwendung der unbelebten Gegenstände zu finden gewesen sein, wie das wundervolle Rankenwerk der Pilaster in der Sacristei von S. Satiro zu Mailand (Fig. 227) deutlich zeigt. (Wahrscheinlich mit dem Gebäude von Bramante, vgl. § 80.) Hier vermisst man den weissen Marmor nicht, so wenig als bei den Robbia (§ 135).

Für die Anfänge dieses ganzen oberitalischen Decorationsstyles müsste wichtig sein das noch von Lomazzo (trattato dell' arte, p. 423) citirte inhaltsreiche „Grotteskenbuch" des Troso von Monza, eines Malers um 1450.

## § 137.

### Decorativer Geist des XVI. Jahrhunderts.

Schon beinahe vom Beginn des XVI. Jahrhunderts an absorbirt an Grabmälern und Altären die zum Lebensgrossen und Halbcolossalen fortgeschrittene Sculptur die Mittel und die Aufmerksamkeit. Das architectonische Gerüste verliert mehr und mehr die Arabesken und andern Zierden und wird wieder zur blossen Architectur. Die Decoration verwendet bald ihre wesentlichsten Kräfte auf die Gewölbe.

Michelangelo's Feindschaft gegen die Arabeske an Sculpturwerken: gli intagli . . . se bene arrichiscono l'opere, confondono le figure; Vasari VI, p. 308 (Le M. XI, p. 83), v. di Mosca. (Von seinem Mörser und dem Salzfass für den Herzog von Urbino ist leider jede Spur verloren; Vasari VII, p. 282, Nota 2, p. 383 (Le M. XII, p. 282, Nota, p. 385), Comment., v. di Michelangelo. Vgl. § 177.) — Die Arbeiten Mosca's selbst bei aller Geschicklichkeit, welche Vasari a. a. O. so sehr überschätzt, stehen im Styl den frühern bessern Sachen weit nach und gewinnen durch die starken Unterhöhlungen einen Schattenschlag, welcher der wirklichen Bestimmung der Arabeske zuwider ist. (Bekleidung einer Capelle in S. Maria della Pace zu Rom etc.) Aehnliches gilt von den Leistungen des Stagi im Dom zu Pisa. Vortrefflich sind Arbeiten dieser Zeit am ehesten an denjenigen Stellen, wo die wirklichkeitsgemässe Behandlung am Platze ist, z. B. in Guirlanden, Theilen von Thieren, Stierschädeln (Bandinelli's Basis bei S. Lorenzo in Florenz), auch in Wappen.

Die veränderte Sinnesweise der Zeit zeigt sich sehr deutlich an der Santa Casa in der Kirche von Loreto, deren bauliches Gerüste (von Bramante, der 1510 das Modell entwarf) eine Menge Theile architectonisirt zeigt, welche einige Jahrzehnte früher durchaus der Decoration anheimgefallen wären. (Incrustation der Stylobaten, Cannelirung der Säulen, strengere Antikisirung aller Formen.) Von Mosca sind hier die sehr schönen Festons.

Auch der achteckige sog. Coro unter der Kuppel im Dom von Florenz, unter Bandinelli's Leitung angeblich nach dem Vorbild des hölzernen von Brunellesco

hingestellten gearbeitet, wäre gewiss im XV. Jahrhundert viel schmuckreicher gestaltet worden. Vasari VI, p. 176 (Le M. X, p. 328 s.), v. di Bandinelli.

Allein das Bedürfniss nach reichern Formen schlug dann doch wieder durch, nur auf unglückliche Weise. Da wo die echte Renaissance noch eigene Zierfor-

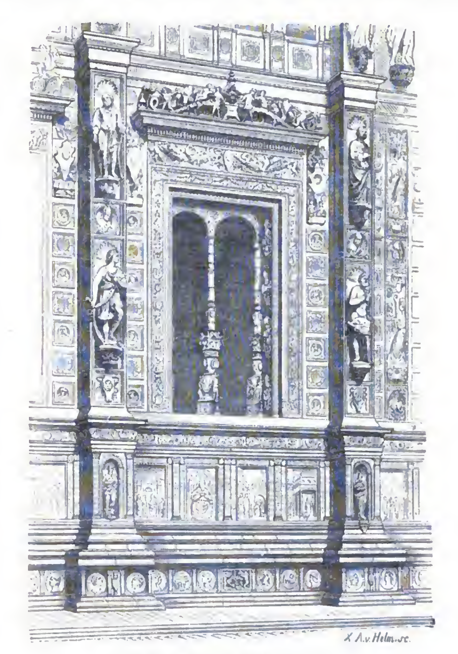



Fig. 224. Fenster des Certosa bei Pavia.

men angewandt hatte, brauchte der Barockstyl nun zwar Bauformen, aber in widersinniger Verkleinerung, Häufung und Brechung. Der theoretische Ausdruck hiefür in Armenini's Schilderung eines isolirten Hochaltars (De' veri precetti della pittura, Ravenna 1587, p. 164): derselbe muss rund oder achteckig sein, um von allen Seiten einen gleich günstigen Anblick zu gewähren, mit tribune, mensole,

partimenti, nicchie, risalti, rompimenti di cornice, con diversi ordini variati, cosi finestre, figurine et maschere di rilievo, festoni, balaustri, piramidi etc., Alles womöglich mit bunten Steinen eingelegt, mit Gold eingefasst u. s. w.

Die namhaften Decoratoren etwa der Zeit von 1525 bis 1550 zählt Lomazzo auf, leider ohne irgend genau die Gattungen zu scheiden, und ohne weit über die Lombardei hinaus zu blicken; Trattato dell' arte, p. 421: In den Friesen der Capellengewölbe (also Stucco und Malerei) und der Fassaden (Stein), mit Kinderfiguren und Masken, zeichneten sich zu unsern Zeiten besonders aus Ferrari (ohne Zweifel Gaudenzio), Perino (del Vaga), Rosso, (Giulio) Romano, der Fattore (Penni), Parmigiano, Correggio, (Gio. da) Udine, Pordenone; — in sonderbaren Masken und in Laubwerk: Soncino; — in Laubwerk allein: Niccolò Picinino und Vincenzo da Brescia (diese letztern wahrscheinlich Stuccatoren); — und der das Laubwerk am trefflichsten, ausser dem Alterthum meisselte, ist Marco Antonio (?) gewesen. (Das Bisherige bezieht sich Alles auf die Friese oder horizontalen Glieder.) — In Betreff der Arabesken (§ 134) wäre viel zu sagen; wenn auch Stefano Scotto ohne Zweifel der ausgezeichnetste war, so hat ihn doch hierin Gaudenzio übertroffen, welcher sein erster Schüler und zugleich der des Lovino (Bern. Luini) war. — (Nun kommt er nochmals auf die Friese zurück, insofern dieselben in der damaligen ausgearteten Weise gemalte Historien, eingefasst von stucchirten oder gemalten Cartouchen, Kinderfiguren, Schilden, Masken, Fruchtschnüren, Inschriften etc. enthielten, und sagt von diesen einfassenden Zuthaten:) Hierin waren, abgesehen von den eigentlichen Grotteskenverfertigern, besonders erfindungsreich Gio. Batt. Bergamo und Evangelista Lovini, Bruder des Aurelio, welcher (letztere?) in dieser und in andern Beziehungen ausgezeichnet ist, ferner Lazaro und Pantaleo Calvi, Ottavio Semino, Bruder des Andrea, Vincenzo Moietta, und im Alterthum (aus Plin. H. N. XXXV, 37) Serapion. — Später wird Silvio Cosini nur beiläufig genannt.

Der Abschnitt über Lampen, Candelaber, Brunnen etc., p. 426, behandelt fast nur die späte Zeit, in welcher L. schrieb; der für seine Gefässe, Geräthe und Wagen berühmte Ambrogio Maggiore z. B. gehört in die Zeit des Buches selbst (1585).

## § 138.

### Das Grabmal und der Ruhm.

Das Prachtgrab der Renaissance, ohne Vergleich die wichtigste Aufgabe der mit der Sculptur verschmolzenen decorativen Kunst, entsteht wesentlich unter Einwirkung des Ruhmsinnes. Die Sehnsucht des Einzelnen nach Unvergänglichkeit seines Namens, und der Eifer einer Stadt oder Corporation für die Ehre eines berühmten Angehörigen bedürfen gleichmässig der Kunst.

Das Heiligengrab, im XIII. und XIV. Jahrhundert eine besondere Gattung der Sculptur, nimmt im XV. Jahrhundert nur eine untergeordnete Stelle ein. Nach der Beschreibung zu urtheilen, ist nur das Grab des h. Savinus im Dom zu Faenza, von Benedetto da Majano, ein Werk höhern Ranges; Vasari III, p. 337 s. (Le M. V, p. 132 und Nota), v. di Ben. da Majano. — Ein hübsches Werk ist die Arca

di S. Apollonia im Dom von Brescia, ein Sarcophag mit drei figurenreichen Reliefs, darüber ein Tabernakel mit Figuren und einer Madonna in Lunette. — In



Fig. 225. Portal am Dom von Como. (Nach Paravicini.)

S. Tommaso zu Cremona befindet oder befand sich das Grab des S. Pietro Marcellino, von Zuandomenego da Vercelli, — und in S. Lorenzo ebenda dasjenige des S. Mauro (richtiger SS. Mario e Marta), 1482, von dem berühmten Gio. Ant.

Omodeo (§ 136), — beide von dem Anonimo di Morelli gerühmt. (Die Reliefs von dem letztern Grabe in neuerer Zeit an die beiden Kanzeln des Domes versetzt.) — Das Gemeinsame aller dieser Arbeiten sind die vom mittelalterlichen Heiligengrab her übernommenen erzählenden Reliefs, in welchen das XV. Jahrhundert sehr redselig ist; von andern Grabmälern unterscheiden sie sich auch durch Abwesenheit der liegenden Statue, indem der Heilige viel eher stehend oder thronend über dem Sarcophag dargestellt sein wird. — An der Arca des h. Dominicus in dessen Kirche zu Bologna ist der obere Aufsatz eigentlich nur die Umdeutung eines gothischen Ziermotives. — Aus dem beginnenden XVI. Jahrhundert (um 1510) das Grab des h. Johannes Gualbertus, von Rovezzano, der Absicht nach eine sehr grosse Anlage; von dem was vollendet wurde, sind nur einige Reliefs in den Bargello gerettet: Vasari IV, p. 532 (Le M. VIII, p. 177), v. di Rovezzano. — Das Grab des Gamaliel im Dom von Pisa, unbedeutend. — Das mittelalterliche Motiv, den Sarcophag durch Statuen tragen zu lassen, kommt an diesen Heiligengräbern nirgends mehr vor.



Fig. 226 Capitäl am Pal. Comunale zu Brescia.

An die Stelle der Heiligkeit waren andere Ideale des Lebens getreten, welche ihre Verherrlichung verlangten. Theologische und practische Bedenken gegen das Begraben in Kirchen blieben ohne Folgen.

Schon im XIV. Jahrhundert hatte das Grab zur Verherrlichung der politischen Macht und des geistigen Ruhmes gedient. Abgesehen von den Gräbern der Anjou in Neapel: das Grabmal des Bischofs Guido Tarlati im Dom von Arezzo, ein grosses politisches Tendenzwerk; Vasari I, p. 395 (Le M. I, p. 330), v. di Giotto; I, p. 434 (Le M. II, p. 5), v. di Agostino e Agnolo; — dann die bekannte Gruppe von freistehenden gothischen Tabernakeln mit den Gräbern der Herrscherfamilie della Scala in Verona. — Giangaleazzo Visconti (st. 1402) wollte in der Certosa bei Pavia thronend über sieben Stufen dargestellt sein, rechts ein Grabmal der ersten Frau mit ihren Kindern, links eines der zweiten ebenso; Corio, fol. 286. — Der Typus der Gräber berühmter Juristen, Aerzte, Astrologen zu Florenz im XIV. Jahrhundert heisst monumento rilevato, sepultura rilevata, bei Filippo Villani, vite, p. 19, 25, 45; es ist der frei auf untergestützten Säulen oder Wandconsolen schwebende Sarcophag gemeint.

Die Städte legten einen wahren Cultus der Gräber berühmter Mitbürger und auch Fremder an den Tag (Cult. d. Renaiss., III. Aufl. S. 173 ff.), und allen ging Florenz voran, wo der Staat grosse Denkmäler wenigstens zu decretiren pflegte. Im Jahr 1396 der Beschluss, im Dom für Accorso, Dante, Petrarca, Boccaccio und Zanobi della Strada „hohe und prächtige, mit Marmorsculpturen und anderer Zier geschmückte Grabmäler“ zu errichten, und zwar, wenn deren Gebeine nicht zu erhalten wären, auch als blosse Kenotaphien. Doch blieb die Sache liegen; 1430 wurde der Beschluss für Dante und Petrarca erneuert und blieb wiederum liegen; Gaye, carteggio I, p. 123.

Es gab eine Art von Anwartschaft, indem man ein Prachtgrab wenigstens im Dom einfarbig an die Wand malen liess, so die noch sichtbaren des Theologen Marsili und des Cardinals Corsini (nach 1405) bereits im Styl der Renaissance, Vasari II, p. 56 (Le M. II, p. 231) v. di Bicci.

Ganz eigenthümlich verfuhr man mit den Condottieren. Für den schrecklichen John Hawkwood wurde 1393, als er noch lebte, ein marmornes Prachtgrab beschlossen, wo er begraben werden solle quando morietur; Gaye, carteggio I, p. 536; man begnügte sich aber später doch damit, ihn durch Paolo Uccello gross zu Pferde in Chiaroscuro an die Wand malen zu lassen, sammt einem andern Condottiere Piero Farnese; Vasari II, p. 211 und Nota (Le M. III, p. 94 und Nota), v. di Uccello. Wahrscheinlich musste dieser Farnese 1455 der grossen gemalten Reiterfigur des Nic. da Tolentino (st. 1434) weichen, welche jetzt das Gegenstück zu der des Hawkwood ausmacht; der Staat rühmt sich dabei etwas kühl seiner Gewohnheit gegen verdiente Soldhauptleute: aliquid (sic) ad eorum honorem et gloriam retribuere; Gaye, l. c. p. 562. Laut Fabroni, magni Cosmi vita, Adnot. 52 hätte zu dem Fresco wenigstens ein einfaches Marmorgrab unten in der Kirche gehören sollen, welches fehlt. Beispiel eines bloss gemalten Reiterdenkmals in Siena, Vasari II, p. 110, Nota 2 (Le M. III, p. 20, Nota), v. di Quercia; — dessgleichen auf der Piazza zu Lucca, Paul. Jov. Elogia, bei Anlass des Picinino; — ja König Matthias Corvinus von Ungarn war zu Rom als Reiterbild in Fresco ge-

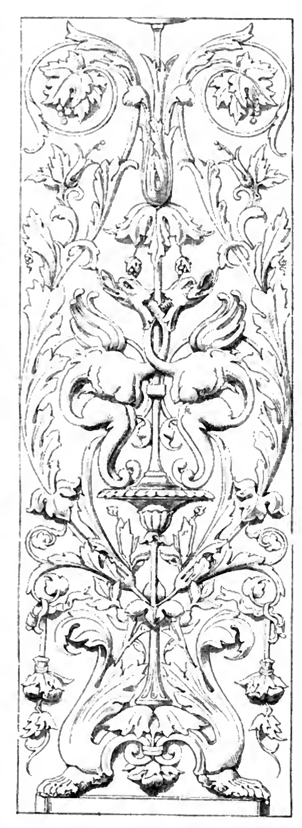


Fig. 227. Pilaster von S. Satiro zu Mailand. (Lasius.)

malt an Campo Fiore, ibid., bei Anlass desselben. — Man hielt in Florenz fort-

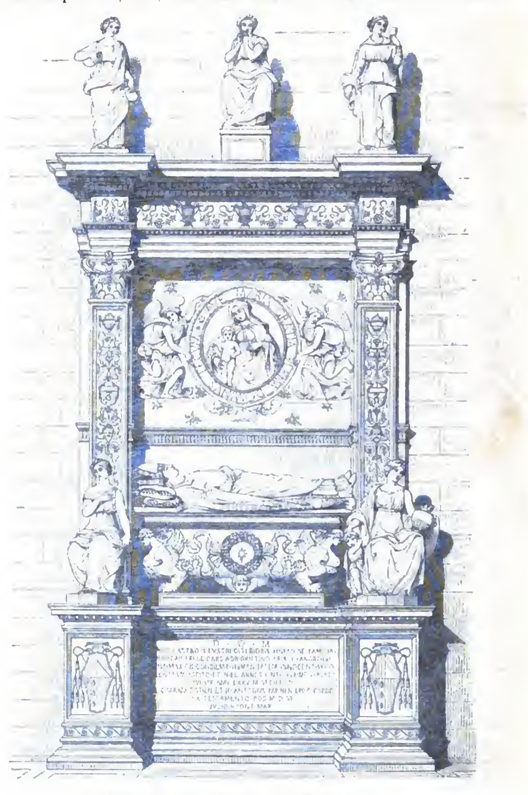


Fig. 228. Römisches Prälatengrab in S. Maria del Popolo.

während darauf, dass Celebritäten im Dom begraben wurden, wie z. B. Brunel-



Fig. 229. Grabmal des Cardinals von Portugal in S. Miniato bei Florenz.

leseo, obschon dessen Familiengruft in S. Marco lag; Vasari II, p. 383 s. (Le M. III, p. 239 s.). Allein sein und einiger Anderer Denkmäler sind sehr bescheiden.

Bei weitem prächtiger: die Gräber der beiden Staatssecretäre in S. Croce (§ 135), Lionardo Aretino und Carlo Marzuppini.

In Venedig hatte der Staat bestimmte Categorien des Denkmalsetzens und machte wenigstens mit dem Reiterbild für seine Condottieren wirklich Ernst. — Altar und Grab der Cap. Zeno in S. Marco sind der Dank des Staates für das grosse Vermächtniss des Cardinals Gio. Batt. Zeno; Sansovino, Venezia, fol. 32. Sein ganzer Nachlass betrug laut Malipiero 200,000 Ducaten.

Fortwährend blieb in Italien das Denkmal die sichtbare Gestalt irgend einer Art von Ruhm; zahlreiche Gräber von Dichtern, Gelehrten, grossen Beamten und Juristen, namhaften Soldaten etc. (Selbst das Prachtgrab einer berühmten Buhlerin; Vasari V, p. 622 (Le M. X, p. 166), v. di Perino.)

Die vergeblichen Verbote der Gräber in Kirchen vgl. § 83. Aus sittlichen und theologischen Gründen ereiferte sich ein spanischer Bischof dagegen, Vespasiano Fiorentino, p. 307; aus sanitarischen Alberti, de re aedific. L. VIII, c. 1, wo er sogar dem Leichenverbrennen das Wort redet.

## § 139.

### Die Grabmäler der Reichen und Vornehmen.

Sehr frühe nehmen auch Reichthum und Rang die Kunst in Anspruch, um an geweihter Stätte dem Ruhme gleichzustehen. Namentlich drängt in der zweiten Hälfte des XV. Jahrhunderts der steigende Prachtsinn auf eine grosse Verallgemeinerung des Gräberluxus hin.

Schon Petrarca klagt um 1350, dass der Reichthum den Ruhm verdränge; de remediis utriusque fortunae, p. 39: fuere aliquando statuae insignia virtutum, nunc sunt illecebrae oculorum; ponebantur his quae magna gessissent, aut mortem pro republica obiissent . . . ponebantur ingeniosis ac doctis viris . . . nunc ponuntur divitibus, magno pretio marmora peregrina mercantibus.

In Padua und in Bologna scheinen die gothischen Professorengräber, auf welche hier wohl auch gestichelt sein könnte, in der Regel durch testamentarische Verfügung des Betreffenden und kaum je durch Staatsbeschluss entstanden zu sein. Aufzählungen bei Mich. Savonarola, Murat. XXIV, Col. 1151 ss., bes. Col. 1165 das prächtige Grab eines Arztes, an welchem seine Ahnen, eine ganze Asclepiadenfamilie, mit verewigt wurden; — und bei Bursellis, annal. Bonon., Murat. XXIII, passim. Letzterer sagt es mehrmals (z. B. Col. 877) ausdrücklich bei Gräbern des XV. Jahrhunderts. — Von den adlichen Gräbern versteht es sich von selbst, dass sie Sache der Familie waren. — Wohl aber war das Grabmal des berühmten Juristen Mariano Socino (wovon die Bronzestatue, ein Werk Vecchietta's, sich jetzt im Bargello zu Florenz befindet) eine Stiftung seiner Vaterstadt Siena; Vasari III, p. 79, Nota (Le M. IV, p. 212, Nota), v. di Franc. di Giorgio.

Mit der Zeit wurde es Standessache und von Seiten der Erben oder der betreffenden Corporation etc. Sache der Pflicht, der Ergebenheit, der Höflichkeit,

prächtige Denkmäler zu setzen; Mancher sorgte testamentarisch für sich, und wer völlig sicher sein wollte, liess das Grabmal bei Lebzeiten anfertigen und selbst aufstellen, wie jener römische Prälat, an dessen Grabe man liest:

Certa dies nulli est, mors certa; incerta sequentum
cura; locet tumulum, qui sapit, ante sibi.

Für die römischen Prälaten war das Prachtgrab wie der Palastbau (§ 8) ein Mittel, wenigstens einen Theil ihres Erbes der Confiscation zu entziehen. — Als

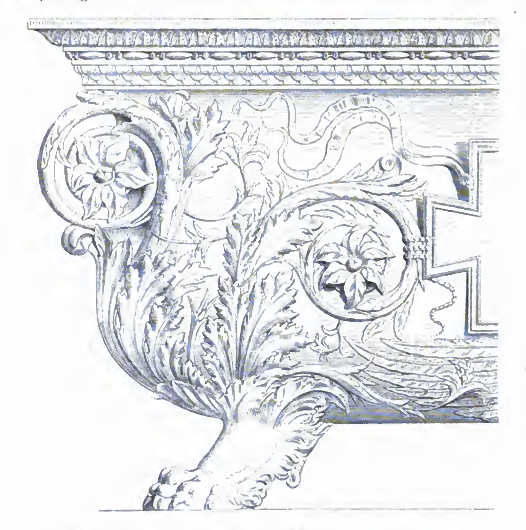


Fig. 230. Theil des Sarcophages am Grabmal Marzuppini in S. Croce zu Florenz.

Standessache galt das Prachtgrab gegen 1500 hin auf besonders ängstliche Weise in Neapel; Jovian. Pontan. Charon: „man sei mehr um das Grab als um die Wohnung bemüht etc.“ Sannazaro (Epigrammata, de Vetustino) spottet eines Solchen, der das kümmerlichste Leben führt, aber für seine Grabcapelle spart, früh Morgens schon mit Architecten und Marmorarbeitern bei allen antiken Ruinen herumzieht, sie erst Nachmittags todtmüde entlässt, und nun über Gesimse, Friese, Säulen etc. schimpft und beständig ändert. „Lass doch die Leute ruhig essen und wenn du durchaus mit deinem Begräbniss dich abgeben willst, so lass dich an den gemonischen Stufen begraben.“

Ein Glückssoldat, Ramazzotto, der sich um 1526 durch Alfonso Lombardi sein Grabmal in S. Michele in Bosco bei Bologna errichten liess, aber viel später anderswo arm und vergessen starb; Vasari V, p. 85 und Nota 1 (Le M. IX, p. 10 und Nota), v. di A. Lombardi. Vgl. § 256.

## § 140.

### Die wichtigsten Gräbertypen.

Die Gräbertypen des XIII. und XIV. Jahrhunderts wurden grösstentheils aufgegeben und die übrig bleibenden im Sinne der Renaissance auf das Schönste umgestaltet.

Sie hatten bei einer oft grossen Schönheit der Ausführung meist bedeutende Uebelstände gehabt:

Der auf Consolen an einer Wand angebrachte Sarcophag (das sepolcro in aria; Sansovino, Venezia, fol. 5, 6 etc., auch sepoltura rilevata) hatte zwar den Vorzug, die Communication nicht zu hemmen, allein die darauf liegende Statue blieb entweder unsichtbar oder musste, schräg vorwärts gelehnt, einen sonderbaren Effect machen.

Varietäten: die bolognesische, mit Statuetten neben und über der Porträtstatue, auch wohl an den Ecken des mit Reliefs geschmückten Sarcophages selbst. —

Die paduanisch-veronesische, mit einem ebenfalls aus der Wand vortretenden, auf Consolen ruhenden Spitzbogen, welcher über dem Sarcophag schwebt, mit Malereien.

(Die christliche Demuth hoher Geistlichen verlangte wenigstens, dass die Leiche in die Erde zu liegen komme, sodass der oben dargestellte Sarcophag ein blosser Scheinsarg wurde; Benedict XI., st. 1304 zu Perugia, wird in S. Domenico begraben sub terra, sicut ipse mandavit dum adhuc viveret, ne in alto poneretur, sed sub terra, ex magna humilitate quam habebat. Brevis hist. ord. praedic. ap. Martene, coll. ampliss. VI, Col. 373.)

In Neapel war der Typus des Heiligengrabes, nämlich der von Statuen getragene Sarcophag auch für Grosse und fürstliche Personen üblich geworden; über demselben eine Nische mit Baldachin und mit Vorhängen, welche von Engeln weggezogen werden.

Ganz erlöschen in der Renaissance auch diese Typen nicht; sogar der letztgenannte kommt vor.

Den ersten Rang aber nimmt nunmehr derjenige Typus ein, bei welchem der Sarcophag mit der liegenden Statue in mässiger Höhe in eine mehr oder weniger verzierte, nur wenig vertiefte Nische zu stehen kommt; sehr schön vorgebildet in zwei Gräbern aus der Schule der Cosmaten um 1300 (Grabmal Consalvo in S. Maria maggiore, Grabmal Durantis in S. Maria sopra Minerva), wo Engel zu Häupten und Füssen des Verstorbenen das Leichentuch halten; die Nische mit Mosaikgemälden ausgefüllt.

Die Renaissance gibt zunächst dem Sarcophag eine freier bewegte Gestalt, oft voll Anmuth und Pracht, mit dem schönsten Pflanzenschmuck; sie erhebt ihn auf Löwenfüssen vom Boden; sie stellt über denselben eine besondere Bahre mit Tep-

pich, auf welcher der Verstorbene liegt. In der portalartigen Nische wird entweder ein Rundrelief oder ein Lunettenrelief mit der Halbfigur der Madonna, bisweilen

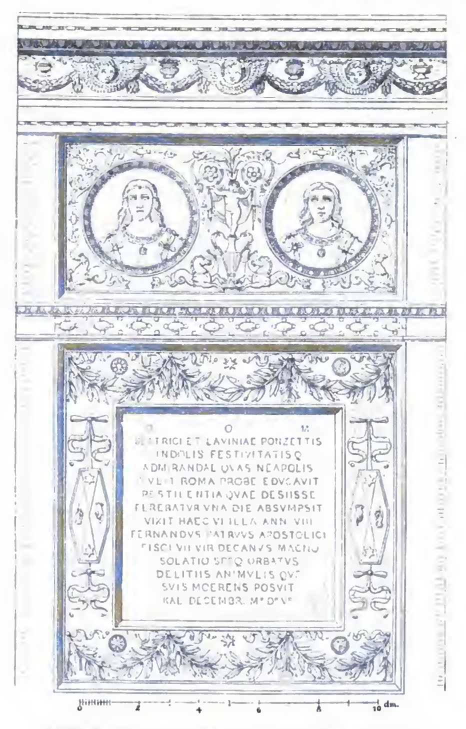



Fig. 231. Grabmal Ponzetti in S. Maria della Pace zu Rom. (Letarouilly.)

begleitet von Schutzheiligen und Engeln, angebracht; bis tief ins XV. Jahrhundert behauptet sich auch der Vorhang, welchen die auf dem Sarcophag sitzenden oder stehenden Engel (jetzt als nackte Kindergenien) bei Seite schieben oder ziehen; die



Fig. 232. Grabmal des Dogen A. Vendramin im Chor v. S. Giovanni e Paolo zu Venedig.
(Riess nach Photogr.)



Fig. 233. Grab des Dogen Mocenigo in S. Giov. e Paolo zu Venedig. (Riess nach Photogr.)

Pfosten der Nische erhalten bisweilen Statuetten von Tugenden oder Heiligen; bisweilen bleibt auch die Nische über dem Sarcophage frei und das Madonnenrelief kommt erst in den obern Aufsatz, welcher überdiess mit Candelabern oder Figuren gekrönt wird.

Dies ist diejenige Gräberform, welche vielleicht am Meisten zu der langen Dauer des aus Decoration und Sculptur gemischten Styles beigetragen hat. Der Zusammenklang freier und bloss halberhabener Gestalten des verschiedensten Mass-

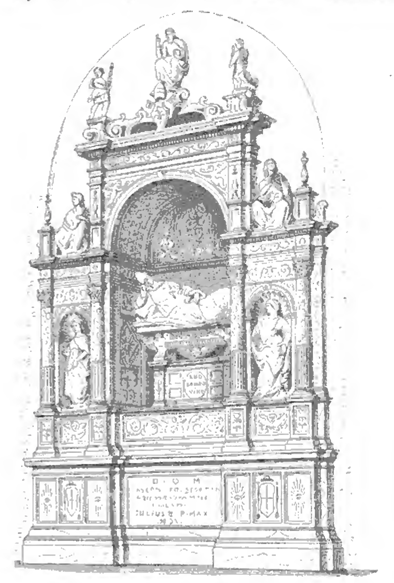


Fig. 234. Grabmal in S. Maria del Popolo zu Rom. (Nohl.)

stabes mit einer edelprächtigen Nische und den schönsten Einzelformen der Arabesken war ein Ziel würdig der höchsten Anstrengung. Kein früherer Styl hat eine Aufgabe von diesem Werthe aufzuweisen.

Diess der vorherrschende Typus der römischen Prachtgräber vom Ende des XV. Jahrhunderts, zumal derjenigen in S. Maria del Popolo (Fig. 228). Sie müssen uns die Stelle der mit Alt St. Peter untergegangenen (Panvinio, vgl. § 8, p. 287, ss. 361 ss.) vertreten.

Berühmte Vorbilder: das Grabmal des Cardinals von Portugal, von Antonio Rossellino, in S. Miniato bei Florenz (Fig. 229); (sogleich eine Wiederholung für Neapel bestellt; Vasari III, p. 95 (Le M. IV, p. 218 s.), v. di Ant. Rossellino); —

Die Gräber des Lionardo Aretino und Carlo Marzuppini (letzteres von Settignano) in S. Croce, § 135 (Fig. 230); —

Die Arbeiten des Mino da Fiesole in der Badia zu Florenz.

## § 141.

### Nebentypen der Grabmäler.

Auch einfachere Grabanlagen enthalten oft Herrliches, während grosse Prachtarbeiten bisweilen nur einen gothischen Gedanken wiedergeben. Isolirte Gräber, ihrer Natur nach selten, bilden keinen eigenen Typus.

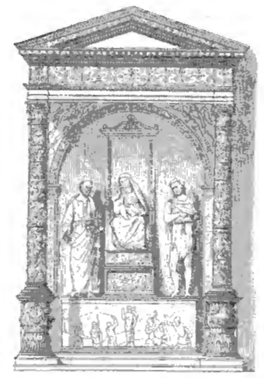


Fig. 235. Altar Zeno in S. Marco zu Venedig.

Zu den einfachern Typen gehört der vielleicht von Donatello's Bruder Simone stammende, wo die Nische nicht als Portal, sondern nur als halbrunde, mit Laubwerk eingefasste Wandvertiefung gegeben ist, in welcher der Sarcophag steht; Gräber des Giannozzo Pandolfino (st. 1457) in der Badia zu Florenz, in S. Trinità ebenda (von Giul. da Sangallo?) u. s. w.

Sehr häufig kommen auch blosse Grabtafeln mit Relief und Inschrift vor und Manches dieser Art, wie z. B. die Grabmäler Ponzetti (1505 und 1509) in S. Maria della Pace zu Rom (Fig. 231), auch Einiges in Mailand, gehört zum Besten dieser Zeit.

In Venedig behaupten sich mehrere Elemente des mittelalterlichen Grabes in den Formen des neuen Styles; der Sarcophag bleibt ein rechtwinkliges Oblongum mit Statuetten an den Ecken oder an der Vorderseite (Grab Vendramin in S. Gio. e Paolo (Fig. 232), Grab Zeno in S. Marco); er ruht auf Statuen von Helden (Dogengrab Mocenigo 1476 in S. Gio. e Paolo, von den Lombardi, mit reichen Zuthaten, Fig. 233, u. a. m.); bei der meist hohen Lage desselben wird statt der liegenden Statue öfter eine stehende, von kriegerischen Pagen oder Tugenden begleitet, darauf angebracht. — Vgl. A. G. Meyer im Jahrb. d. preuss. Kunstsammlungen 1889.

Auch der auf Consolen schwebende Sarcophag behauptet sich hier wie in Oberitalien überhaupt. (Mailand: schöne Beispiele in S. Maria delle Grazie, das Grabmal Brivio in S. Eustorgio etc.)

Ueber solchen Sarcophagen in Venedig mehrmals die hölzernen Reiterstatuen von Condottieren.

In Neapel ist das Grab des Card. Brancacci (in S. Angelo a Nilo) von Donatello und Michelozzo noch eine fast vollständige Uebertragung aus dem dortigen gothischen Typus (§ 140) in den neuen Styl. — Sonst finden sich die verschiedensten Combinationen an den Gräbern von Kriegern, Staatsmännern und Adlichen, welche hier über die Prälatengräber das Uebergewicht haben.



Fig. 236. Hauptaltar in Fontegiusta zu Siena.

Das Höchste, was durch das Bündniss von Decoration und Sculptur zu Stande gekommen ist, bleiben immer die beiden Gräber im Chor von S. Maria del Popolo zu Rom (Fig. 234),' von Andrea Sansovino, begonnen 1505; Umdeutung der Nische zu einer Triumphbogenarchitectur mit den schönsten Friesen und Arabesken und mit unvergleichlichen Grabstatuen und Nebensculpturen.

Das isolirte Grab kommt in Italien nur in einzelnen Beispielen vor; dasjenige

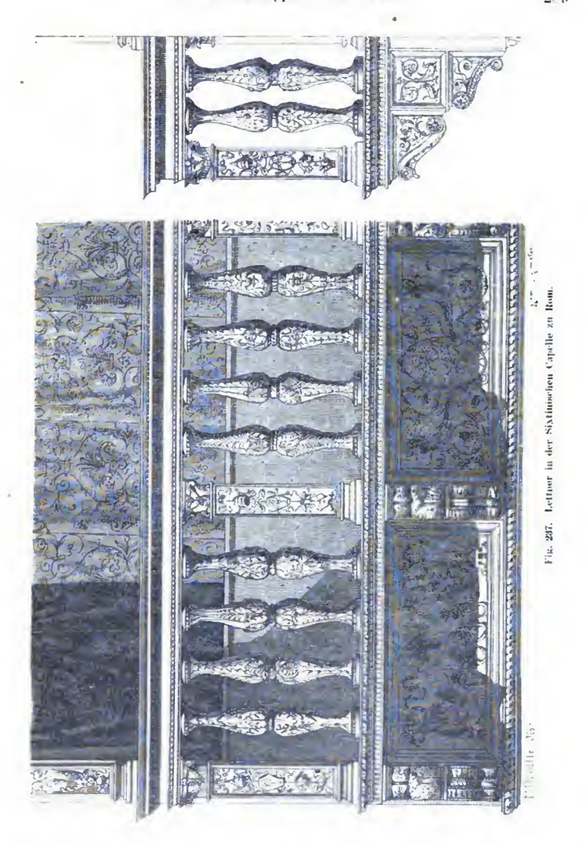


Fig. 237. Lettner in der Sixtinischen Capelle zu Rom.

Martin's V. im Lateran mit Filarete's Bronzefigur des Papstes in flachem Relief; — das des Card. Zeno in S. Marco, ebenfalls Bronze, mit Statuetten am Sarco-

phag etc.; — endlich das vom Motiv des Paradebettes ausgehende eherne Grabmal Sixtus IV. in S. Peter, von Pollajuolo.

Das Grabmal Turriani in S. Fermo zu Verona ist nur noch als Fragment vorhanden (eherne Sphinxe, welche den Sarcophag trugen, von Andrea Riccio).

## § 142.

### Grabmäler des XVI. Jahrhunderts.

Bald nach Beginn des XVI. Jahrhunderts beginnt die oben (§ 137) bezeichnete Absorption der Decoration auch an den Grabmälern, wenngleich nur allmälig.

Michelangelo's Stellung zur Decoration a. a. O. Von seinen gewiss sehr eigenthümlichen Grabmäler-Ideen für Dante (1519) und für das Wunderkind Cecchino Bracci (1544) ist nichts erhalten; das Grab des Marchese di Marignano im Dom von Mailand, seine letzte Composition dieser Art (1560), ist eine gleichgültige Architectur mit guten Sculpturen des Leone Leoni. (Vasari VII, p. 257, 361, 388, 398 (Le M. XII, p. 260, 357, 391, 401), v. di Michelangelo, sammt Commentar.)

Ausser aller Linie stand freilich die grosse Phantasieaufgabe, die das Werk seines Lebens hätte werden sollen, das Grab Julius II. Vgl. darüber Schmarsow im Jahrb. der preuss. Kunstsammlungen V, S. 63—77. — Ueber die Gräber der Medici bei S. Lorenzo in Florenz s. oben § 80.

Diese mediceischen Gräber wirkten bald als Vorbilder, sowohl in Betreff der sehr freien allegorischen Bedeutung der Gestalten als ihres Lehnens auf Sarcophagvoluten.

Unabhängig davon: Prospero Clementi, welcher zwei klagende Figuren zu den Seiten eines Sarcophages oder Denkmals sitzend zu bilden pflegte. (Denkmal Prato in der Crypta des Domes von Parma, und besonders das einflussreiche Grabmal des 1549 verst. Andreasi in S. Andrea zu Mantua; hier die beiden Allegorien sitzend neben einer Ara, welche die später so beliebte Urne trägt und an ihrer Vorderseite die Büste des Verstorbenen in runder Vertiefung enthält; am Untersatz ein eherner Schwan.)

Die mit Rafaels „maravigliosa sepultura" des Agostino Chigi in S. Maria del Popolo zu Rom (s. Fig. 146, S. 172) inaugurirte Pyramidenform des Grabmals verdankt ihre Entstehung lediglich dem antiquarischen Zuge der Zeit. — Der Nachweis, dass der Entwurf dieses Grabmals auf Rafael, die Ausführung, abzüglich weniger Aenderungen unter Alexander VII., auf Lorenzetto zurückgeht, ist kürzlich überzeugend geführt worden von D. Gnoli im Archivio stor. dell' arte II, p. 317 ss. Daselbst auch der Hinweis auf die Vorliebe der Zeit für die Pyramide, die auf Hintergründen der Gemälde sowie in Ant. da Sangallo's, Peruzzi's u. A. Reconstructionen der Gräber des Mausolus, Porsena etc. erscheint. Schon L. B. Alberti hatte unter seinen, durchaus nur dem Alterthum entlehnten Gräberformen auch die Pyramide aufgeführt, de re aedific. VIII, c. 3.

An den zum Theil riesigen Gräbern des Jac. Sansovino und seiner Schule in Venedig und Padua ist weniger decoratives Detail als z. B. selbst an seiner Biblioteca. Er theilte ohne Zweifel die Ansicht Michelangelo's.

Unter dem Einfluss nordischer Fürstengräber mit symmetrischen knienden Figuren oben entstand das künstlerisch unbedeutende Prunkgrab des Pietro di Toledo in S. Giacomo degli Spagnuoli zu Neapel, von Gio. da Nola.

Die Typen der Zeit von 1540—1580, zum Theil auch der folgenden Barockzeit: der Sarcophag mit grossen darauf, daran, daneben sitzenden, lehnenden oder stehenden Statuen in einer jetzt tiefen, womöglich halbrunden Nische; — und die mit Reliefs überzogene Wandarchitectur mit der sitzenden oder stehenden Porträtstatue in der Mitte.

**Auch für die Grabmäler werden nicht bloss Zeichnungen, sondern wie für die Bauten Modelle verlangt, meist aus Holz und Wachs.**

Hierüber zahlreiche Aussagen; eine Concurrenz von Modellen, Vasari III, p. 369, Nota 1 (Le M. V, p. 149, Nota), v. di Verrocchio; — andere Erwähnungen: VI, p. 60 (Le M. X, p. 246), v. di Tribolo; ib. p. 125 (286), v. di Pierino; ib. 144, 164. 165 (302, 318, 319), v. di Bandinelli.

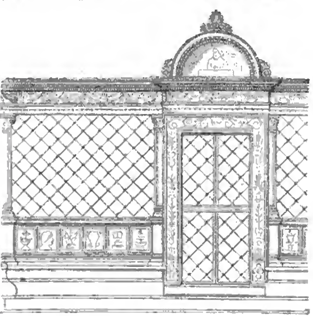


Fig. 238. Capellenschranke aus S. Petronio zu Bologna.

**Von profanen Denkmälern kommen Statuen von Fürsten, Reiterstatuen von Feldherrn auf öffentlichen Plätzen vor.**

Für die Decoration sind schon erwähnt: die Basis des Leopardo (§ 136) und die des Bandinelli (§ 137), letztere bestimmt für eine Statue des Giovanni, Vaters des Herzogs Cosimo I. — Bei der französischen Invasion 1797 untergegangen: die Statuen der Fürsten des Hauses Este zu Ferrara, die der Doria zu Genua.

Characteristisch für den Geist der Renaissance ist, dass die Bolognesen 1471 ihre neuberichtigte Grenze gegen das Ferraresische hin nicht nach der Weise des Mittelalters mit einem Kreuz oder Capellchen bezeichneten, sondern mit einer Pyramide, die ihr Wappen trug. Bursellis, ann. Bonon., bei Murat. XXIII, Col. 899.

## § 143.

### Der isolirte Altar und die an die Wand angelehnte Aedicula.

Von den reichern Altarformen des Mittelalters hat die Renaissance mehrmals die isolirte oder angelehnte Aedicula auf Säulen schön wiedergegeben, doch in den erhaltenen Beispielen selten mit vollem Aufwand der Mittel.

Die Vorbilder aus der frühern Zeit: in den ältern Basiliken; — aus der gothischen Zeit: in St. Paul und im Lateran zu Rom.

Michelozzo's Aedicula in der Annunziata zu Florenz, für das Gnadenbild neben der Thür, von unsicherm Reichthum; — einfacher und schöner diejenige über dem vordern Altar in S. Miniato, die Bedeckung ein nach vorn geöffnetes Tonnengewölbe, innen mit glasirten Cassetten.

Die offenbar sehr prächtigen Altäre dieser Art (1460—1500) in Alt-St. Peter, welche Panvinius (§ 8) aufzählt, sind alle untergegangen. Ebenso die bei Albertini (de mirabilibus urbis R., L. III, fol. 86 s.) aufgezählten. Vgl. einzelne Skizzen in Grimaldi's Codex auf der Bibliot. Barberini in Rom. Der ehemalige Hauptaltar v. S. Maria maggiore (1483) hypothetisch hergestellt bei Letarouilly III, Tab. 311.

Der Hochaltar im Dom von Spello, einfach und gut.

Die Aedicula von Erz, als Bedachung einer Bronzegruppe: Cap. Zeno in S. Marco zu Venedig (Fig. 235).

Von dem Prachthumor, dessen die Renaissance fähig war und der sich hauptsächlich in den Aufsätzen hätte zeigen müssen, gibt kaum ein vorhandenes Denkmal einen Begriff, auch der Tempietto mit dem Volto santo im Dom von Lucca nicht. — Der isolirte Barockaltar § 137.

## § 144.

### Der Wandaltar.

In den an die Wand gelehnten Altären hatte, was Italien betrifft, schon zur gothischen Zeit die Malerei das Uebergewicht und behauptete dasselbe. Doch erhebt sich auch der aus Marmor und andern plastischen Stoffen gebildete Wandaltar zu einer der höchsten Aufgaben der verbündeten Decoration und Sculptur. Die Einfassung sowohl der gemalten als der sculpirten Altäre folgt in den reichern Beispielen gerne, aber mit genialer Freiheit, dem Vorbild antiker Prachtthore und Triumphbogen.

Der Norden hielt bekanntlich den Schrein mit geschnitzten Figuren lange fest und wies der Malerei dann bloss die Flügel zu, während sie in Italien das Hauptbild liefern durfte.

Dass in Italien neben den gemalten Altarblättern eine eigene Gattung plastischer Altäre aufkommen konnte, mag wesentlich einer ästhetischen Ueberzeugung von der besonders hohen Würde der Sculptur seit den Leistungen der pisanischen Schule zuzuschreiben sein.

Die ersten bedeutenden plastischen Wandaltäre der Renaissance sind wohl die glasirten Thonreliefs des Luca della Robbia und seiner Schule, im Dom von Arezzo und in mehrern florentinischen Kirchen (S. Croce, SS. Apostoli etc.), meist mit bescheidener decorativer Einfassung.

Dann werden bisweilen grosse aus Malerei und bemaltem Stucco, auch wohl gebrannter Erde gemischte Wandtabernakel versucht, z. B. derjenige in S. Domenico zu Perugia, 1459 von dem Florentiner Agostino di Duccio. — Zu Padua, in der Eremitanerkirche zwei solche, zwar ohne Altartische, aber sicher dafür be-

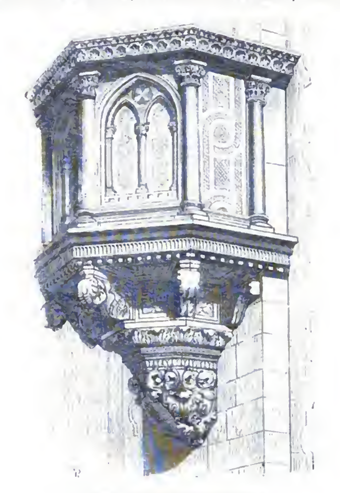


Fig. 239. Kanzel am Dom zu Perugia.

stimmt, 1511. — Bei der Entschlossenheit dieser Kunstepoche in farbiger Sculptur und Gewölbestuccatur liesse sich wohl eine häufigere Anwendung dieser Zierweise auf die Altäre erwarten.

Der Marmorwandaltar, oft mit den herrlichsten Arabesken in seinen decorativen Theilen, nimmt die verschiedensten Gestalten an, von dem blossen umrahmten Relief bis zur Triumphbogenform, wobei das mittlere Feld einem besonders verehrten Heiligthum (Sacramenthäuschen, Madonnenbild), oder einer Relieffigur, oder einer Statue gewidmet sein kann. Eine obere Lunette enthält bisweilen ein Relief von höchstem Werthe.

Altäre des Mino da Fiesole und seiner Schule, in der Badia zu Florenz, in S. Ambrogio ebenda; in S. Maria del Popolo zu Rom u. s. w.

Im XV. Jahrhundert ist die Sculptur, zumal der Seitenfiguren, in der Regel Hochrelief, doch z. B. auch Freisculptur an Civitali's St. Regulusaltar im Dom von Lucca, 1484.

Das Meisterwerk des Marinna in Fontegiusta zu Siena (Fig. 236), § 135. — Ebenda im Dom: der Altar Piccolomini, 1485, von Andrea Bregno aus Mailand; eine grosse Nische mit Sculpturen ringsum, in deren Tiefe sich der eigentliche Altar mit einem besondern Prachtaufsatz befindet.

Ueberhaupt hie und da die Unart eines kleinern Sacellum's innerhalb eines grössern, „uno scatolino in un altro scatolino", vielleicht nach dem Vorbild von Römerbauten der gesunkenen Zeit, wie Porta de' Borsari in Verona (Fenster des Oberbaues).

Besonders edel und mit den schönsten Engeln in den Füllungen neben dem mittlern Bogen: der Altar des Card. Borgia, spätern Alexanders VI. in der Sacristei von S. Maria del Popolo zu Rom.

Im Dom von Como Rodari's Marmoraltar (1492), und ein prachtvoller grosser Schnitzaltar, farbig und vergoldet.

Eine Anzahl von spätern reichdecorirten Marmoraltären zu Neapel, besonders in Monteoliveto. Vasari V, p. 93 (Le M. IX, p. 19), v. di Michelangelo da Siena.

Marmorrahmen um Gemälde, besonders in Venedig, bisweilen reich und schön; als perspectivisch berechnete Fortsetzung der im Bilde dargestellten Architectur; vgl. Cicerone, II, S. 182.

## § 145.

### Der Altar des XVI. Jahrhunderts.

Im XVI. Jahrhundert vereinfacht sich auch in den Altären die Decoration zur blossen architectonischen Einfassung, sei es für eine jetzt lebensgrosse, selbst colossale Statue oder für ein Altargemälde, letzteres schon oft von bedeutender Grösse.

Erst jetzt begannen die sechs Sacella im Pantheon vorbildlich zu wirken.

In Venedig behaupteten mit Jacopo Sansovino und seiner Schule die lebensgrossen Statuen, einzeln oder zu mehrern an eine ziemlich kalte Architectur vertheilt, das Feld neben den ruhmvollsten Gemälden Tizians.

Vielleicht die letzten ganz reich ornamentirten Altäre: die beiden des Mosca im Dom von Orvieto.

Die Altäre in Neu S. Peter zu Rom, laut Panvinius (§ 8), p. 374: altarium tympana (Giebel) maximis columnis et capitulis corinthiis pulcherrimis fulciuntur; es sind die ersten ganz grossen baulichen Einfassungen für Gemälde.

Dem Vasari (VI, p. 345, 363 (Le M. XI, p. 121, 129), v. di Sanmicheli) kommt ein Altar wie der von S. Giorgio in Verona, wo Sims und Giebel sich mit der Mauer biegen, noch als etwas Ausserordentliches vor (es ist derjenige mit dem Gemälde des Paolo); dem Barockstyl wurden gebogene Grundpläne später etwas Alltägliches.

Andere versuchten statt dieser Säulenstellungen barocke und reiche, auch far-

bige Einfassungen von Stucco, selbst mit Hermen u. dgl.; Vasari VII, p. 52 (Le M. XII, p. 87), v. di Daniele da Volterra (welcher seine Kreuzabnahme so umgab); VII, p. 418 (Le M. XIII, p. 12), opere di Primaticcio, in Betreff der Einrahmungen des Pellegrino Tibaldi.

Das erste ganz colossale Altarungethüm, und zwar als Idee Pius V. 1567, Vasari VII, p. 705 s. (Le M. I, p. 50) in seinem eigenen Leben. Pius bestellte bei ihm für das Kloster seines Heimathsortes Bosco „nicht ein Bild wie gewöhn-



Fig. 240. Weihbecken im Dom zu Siena. (Nohl.)

Fig. 241. Weihbecken im Dom zu Orvieto. (Baldinger nach Photogr.)

lich, sondern eine gewaltige machina in der Art eines Triumphbogens, mit zwei grossen Bildern auf der vordern und auf der Rückseite und mit etwa 30 figurenreichen Historien in kleinern Abtheilungen". Bald folgen dann die riesigen Jesuitenaltäre mit mehrern Bildern über einander.

Freigruppen auf Altären, ohne alle weitere Einfassung: Vasari VI, p. 178 bis 188 (Le M. X, p. 330—339), v. di Bandinelli, dessen Gruppen im Dom, in S. Croce und in der Annunziata zu Florenz. Die Gruppen Andrea Sansovino's (in S. Ago-

stino zu Rom) und Michelangelo's (in St. Peter) haben ihre ursprüngliche Umgebung nicht mehr.

Die Mensa des Altares ist in der guten Zeit entweder einfach verziert oder wesentlich der Sculptur überlassen; Bronzewerke Donatello's im Santo zu Padua, Ghiberti's Arca des h. Zenobius im Dom zu Florenz als Altartisch, marmorne Mensa in S. Gregorio zu Rom, Alles mit erzählenden Reliefs.

## § 146.

### Lettner, Kanzeln, Weihbecken, Kamine etc.

Ausser Gräbern und Altären wurden Altarschranken, Lettner, Pulte, Kanzeln, Sacristeibrunnen, Weihbecken und in weltlichen Gebäuden die Kamine von der decorativen Kunst womöglich in weissem Marmor behandelt. In manchen dieser Werke scheint die schönste denkbare Darstellung der Aufgabe erreicht.

Der herrliche Gesanglettner der sixtinischen Capelle im Vatican (Fig. 237); — mehrere Capellenschranken (Fig. 238) in S. Petronio zu Bologna; — (der reich und kleinlich incrustirte Lettner in S. Lorenzo zu Florenz kann kaum von Brunellesco sein;) — die eine Steinbank der Loggia de' Nobili zu Siena, § 135.

Die Kanzeln, jetzt in der Regel nicht mehr auf mehrern Säulen ruhend, sondern auf Einer Stütze, oder hängend an einem Pfeiler oder an einer Wand der Kirche, werden bisweilen zu einer Prachterscheinung höchsten Ranges. Einfach und schön Brunellesco's Lesekanzel im Refectorium der Badia bei Fiesole; — das Höchste die Kanzel in S. Croce zu Florenz, von Benedetto da Majano, mit den berühmten Reliefs (§ 135, Fig. 220 (S. 267); — beträchtlich geringer diejenige in S. Maria novella, von Maestro Lazzaro de' Cavalcanti; — noch recht schön diejenige im Dom zu Lucca, von Matteo Civitali 1498. — (Donatello's eherne Kanzeln in S. Lorenzo sind wesentlich um der Reliefs willen da.)

Aussenkanzeln, gegen die Plätze vor den Kirchen: am Dom von Prato, mit energischer Decoration und Donatello's Reliefs; — die beiden am Dom von Spoleto von Ambrogio aus Mailand und Pippo d'Antonio aus Florenz (Fig. 108, S. 142) (§ 70); — diejenige am Dom von Perugia 1439, auf welcher schon 1441 S. Bernardino predigte: Graziani, archiv. stor. XVI, 1, p. 442 (Fig. 239). — Die Predigten, für welche solche Kanzeln überhaupt dienten, s. Cult. d. Renaiss., S. 467 ff. — Dieselben haben Deckel oder Schattendächer, die des Innern dagegen nicht.

Die Brunnen der Sacristeien und Refectorien, deren Wasser nicht sprang, sondern nur durch Drehen eines Hahnes herausfloss, stellten meist nur verzierte Nischen vor; derjenige des Antonio Rossellino in S. Lorenzo: — das Meisterwerk der Robbia in S. Maria novella (§ 135); — andere in der Certosa bei Florenz, in der Badia bei Fiesole (Brunellesco?) im Palast von Urbino, u. a. a. O.

Endlich die Weihbecken, die freiste Phantasieaufgabe der Decoration und frühe und mit Genialität als solche aufgefasst in den Becken von Siena und Orvieto § 135 (Fig. 240 und 241), wo das Hauptmotiv aller antiken Decoration, der Drei-

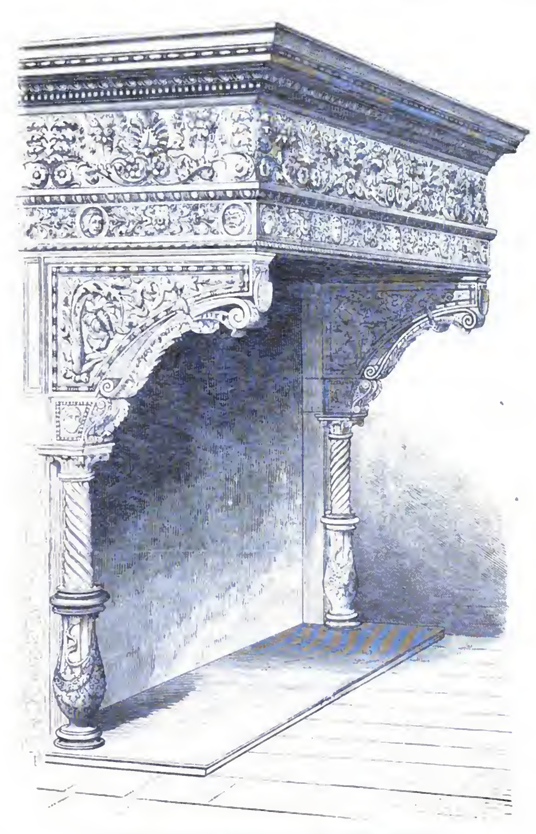


Fig. 242. Kamin im Dogenpalast zu Venedig. (Baldinger nach Phot.)

fuss, schön und eigenthümlich wieder belebt auftritt; — andere mit rund oder polygon gebildeter Stütze, oft von grossem Werthe namentlich in den toscanischen Kirchen, im Dom von Pisa u. a. a. O.

Der marmorne Candelaber, welchen Alberti (de re aedific. L. VII, c. 13) theoretisch und noch dazu irrig, nämlich aus Vasen construirt, scheint nur als flüchtiger Dachzierrath vorzukommen; ausserdem wenigstens einmal (§ 51) mit höchstem Prachtgeschmack als Fensterstütze; ferner (§ 136) als Prachtgestalt vorgesetzter Säulen an Kirchenportalen. — Noch die gothische Zeit hatte die Osterkerzensäule in Marmor gebildet; jetzt wird diese Aufgabe dem Erz zugewiesen.

Bei den Kaminen liegt der Accent bald auf der spielend phantastischen Gesammtcomposition (ältere Gemächer des Dogenpalastes in Venedig, Fig. 242), bald auf dem schönen Einklang des Friesreliefs und der Stützen (mehrere im Pal. von Urbino; dann Pal. Gondi in Florenz, Kamin des Giul. da Sangallo; Pal. Roselli, Kamin des Rovezzano; Pal. Massimi in Rom, Kamin des Peruzzi?). Prachtvolle grosse Kamine im Pal. Doria zu Genua. — Serlio's Kamine (L. IV) sind schon ziemlich barock und von französischem Einfluss abhängig. —

Die Kaminaufsätze, in der französischen Renaissance und dann zur Barockzeit in Italien sehr umständlich (mit Büsten, Statuen, ja ganzen Architecturen), fehlen in der guten Zeit noch, oder beschränken sich auf ein anspruchslos angebrachtes Frescobild. Vgl. § 169. — Büsten auf Kaminen, anfangs wohl blos hingestellt als an den sichersten und besten Ort des Zimmers, Vasari III, p. 373 (Le M. V, p. 152), v. di Verrocchio.

## III. Kapitel.

# Decoration in Erz.

### § 147.

#### Die Technik und die grössten Güsse.

Die Decoration in Erz ist von ehernen antiken Vorbildern fast gänzlich unabhängig, vielmehr eine freie Aeusserung des Schönheitssinnes und echten Luxus der Renaissance, theilweise auch eine geistreiche Umdeutung der im Marmor herrschenden Formen.

Antike Bronzegegenstände müssen damals noch sehr selten gewesen und kaum je nachgeahmt worden sein. Abgesehen von ehernen Pforten, wie die des Pantheon, ist mir nur Eine hieher zu beziehende Aussage bekannt: Verrocchio vollendet 1469 einen ehernen Leuchter a similitudine di certo vaso (Gaye, carteggio I. p. 569 s.), worunter doch nur mit Wahrscheinlichkeit ein antikes Bronzegeräth zu verstehen sein mag.

Die Technik des Gusses war schon längst eine vollendete, die Gewöhnung durch das Kanonengiessen ununterbrochen; der allgemeine Luxus des XV. Jahr-

hunderts, zumal in reichen Städten Oberitaliens, that das Uebrige. In der Cap. Zeno zu S. Marco in Venedig Altar und Grab von Erz; Bronzereliefs und ganze bronzene Wandgräber etc. in Padua, von Donatello, Vellano, Riccio; vgl. auch § 141. Man nimmt sogar an, dass Donatello's zerstreute Bronzewerke im Santo zu Padua Einen grossen Hochaltar hätten schmücken sollen. — Die Beschreibung eines grossen bronzenen vergoldeten Prachtaltars mit silbernen Figuren, 1521 – 1526,

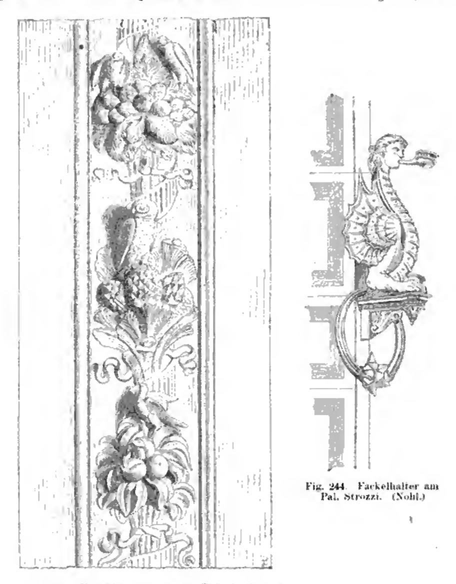


Fig. 244. Fackelhalter am Pal. Strozzi. (Nohl.)

Fig. 243. Von Ghiberti's zweiter Thür in Florenz.

in S. Maria della Misericordia zu Bergamo, im Anonimo di Morelli (jetzt verschwunden; laut Vasari IV, p. 151, Nota 1 (Le M. VII, p. 127, Nota), v. di Bramante, hätte man das leuchtende Metall gewählt, weil der betreffende Chor dunkel war). — In Rom sind einige Papstgräber aus Erz: dasjenige Martins V. von Filarete, Sixtus IV. und Innocenz VIII. von Ant. Pollajuolo (§ 141).

Doch sind Werke dieser Art, wo das Erz wesentlich den Formen der Marmordecoration folgen muss, bei aller Zierlichkeit nicht das Entscheidende.

## § 148.

### Pforten und Gitter.

Dem Erz ursprünglich eigen sind feierliche Pforten und Gitter. In Betreff der erstern folgte die Renaissance nur einem Brauch, welchen das ganze Mittelalter festgehalten hatte.





Fig. 245. Candelaber zu Venedig.



Fig. 246. Fahnenhalter zu Venedig.

An den beiden berühmten Pforten Ghiberti's (S. Giovanni in Florenz) herrscht durchaus, was die Thürflügel betrifft, die Sculptur. Dagegen sind die Aussenseiten der Pfosten und der Oberschwellen an denselben, sowie auch an der dritten Pforte (mit den Flügeln von Andrea Pisano, die er ebenfalls durch neue ersetzen sollte) hochwichtig als vielleicht frühste Beispiele der mehr naturalistischen Arabeske, des Laubgewindes (§ 134). Und zwar ist es hier speciell eine verklärte Darstellung der bei Kirchenfesten um die Pforten gelegten, unten in Gefässen stehenden Stangen, an welche Laub, Blumen und Früchte angebunden werden (Fig. 243). An der dritten Thür geht der Naturalismus schon beinahe über die erlaubten Grenzen.

Die Thürflügel von St. Peter, gegossen 1433 bis 1445 von Filarete und (?) Donatello's Bruder Simone, sind in ihren decorativen Bestandtheilen noch ziemlich unfrei. — Donatello's kleine Thürflügel in der Sacristei von S. Lorenzo in Florenz sind nur durch ihre höchst lebendigen Heiligenfiguren bedeutend.

Auch an den ehernen Thüren des Jacopo Sansovino im Chor von S. Marco zu Venedig und des Guglielmo Monaco am Triumphbogen des Alfons im Castello



Fig. 247. Wahlurne zu Padua. (Herdtle.)

Fig. 248. Ciborium des Domes zu Siena.

nuovo zu Neapel herrscht durchaus das Relief über die Decoration vor. — Anfang des Barockstyls an den Pforten des Domes zu Pisa, von Gio. da Bologna. — Aelter, aber nicht bedeutend, die ehernen Thüren der Crypta des Domes von Neapel.

Die auffallend geringe Zahl solcher Pforten erklärt sich u. a. durch die Seltenheit vollendeter Fassaden, § 69. Umsonst entwarf Donatello eine Thür für das Baptisterium von Siena (Vasari II, p. 414 s. (Le M. III, p. 259 s.), v. di Dona-

tello; Milanesi II, p. 297). Ganz einfache eherne Thüren übergehen wir. — Laut Malipiero (Archiv. stor. VII, I, p. 339) nahm Carl VIII. 1495 eherne Thüren aus dem Castell von Neapel und sandte sie als Siegeszeichen nach Frankreich. Das schönste eherne Gitter im Dom von Prato (Cap. della Cintola), von dem Florentiner Bruno di Ser Lapo, 1444, mit anmuthiger Umdeutung gothischer Motive; zierliches Rankenwerk und Figürchen, als Bekrönung Palmetten und Candelaber (1461 von Pasquino di Matteo aus Montepulciano). — Ueber das bronzene Strickgeflecht oberhalb des mediceischen Sarcophages in S. Lorenzo zu Florenz eine echt naturalistische Bewunderung bei Vasari III, p. 362 (Le M. V, p. 143), v. di Verrocchio. — Ueber die Bronzegitter des Sienesen Antonio Ormanni am Eingang der Libreria und an der Durchsicht in die Unterkirche im Dom von Siena, sowie in S. Agostino, Milanesi II, p. 458; Vasari III, p. 518 (Le M. V, p. 285), im Comment. zu v. di Pinturicchio, und III. p. 688, Nota 1 (Le M. VI, p. 141, Nota), v. di Signorelli. — Ueber das Gitter und die Candelaber an Sansovino's Altar in S. Spirito zu Florenz, Vasari IV, p. 512 (Le M. VIII, p. 164), v. di Andrea Sansovino. — Die Gitter für die Antoniuscapelle im Santo zu Padua, bereits geformt von dem vortrefflichen Decorator Tiziano Minio, blieben durch dessen Tod (1552) unausgeführt; Scardeonius, ap. Graev. thesaur. VI, III, Col. 428. Die Stuccaturen derselben Capelle s. § 177.

Ein gleichmässig geltendes ästhetisches Gesetz wird sich in diesen Arbeiten kaum nachweisen lassen, indem die Einen mehr herb architectonisch, die Andern mehr spielend decorativ verfahren. Massenweise sind eherne Gitter, Schranken etc. erst aus der Barockzeit vorhanden.

Die Gitter aus geschmiedetem Eisen, in der gothischen Zeit bisweilen trefflich und in ihrer Weise vollkommen (das beste vielleicht in der Sacristei von S. Croce in Florenz; ein anderes berühmtes im Dom von Orvieto 1337, vgl. Della Valle, storia del duomo di Orvieto, p. 111 und Doc. 35; andere erwähnt bei Milanesi I, p. 309, II, p. 13, 14, 163) wollen zu der Formenwelt der Renaissance ungleich weniger passen. In der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts war für Eisenzierrath ein gew. Gio. Batt. Cerabalia berühmt (Lomazzo, p. 423), ob insbesondere für Gitter, wird nicht gesagt.

Zu Ende des XV. Jahrhunderts war in Florenz Niccolò Grosso, genannt Caparra, eine Specialität für die eisernen Fahnen- und Fackelhalter am Erdgeschoss der Paläste; von ihm sind auch die berühmten Laternen am Pal. Strozzi (Fig. 244). Lorenzo magnifico wollte sogar Arbeiten des Grosso als Geschenke in's Ausland schicken. Vasari IV, p. 445 ss. (Le M. VIII, p. 118 ss.), v. di Cronaca. Diese energischen, edeln und zugleich derben Zierstücke gehören freilich nur zum florentinischen Rusticapalast.

### § 149.

#### Leuchter und verschiedene Gegenstände.

Der bronzene Stehleuchter der Renaissance ist von dem antiken sowohl als von dem mittelalterlichen unabhängig; sein Sinn ist eher der eines in die Bedingungen des Erzes übertragenen antiken Marmorcandelabers.

Seitdem die Bronzeleuchter zumal aus Pompeji massenweise vorhanden sind, kann hierüber kein Zweifel herrschen. Es fehlt ihnen durchaus die vasenartige Ausbauchung und Einziehung, mit Einem Wort das Gewichtige, dessen der Altarleuchter schon als Träger einer schweren Kerze (nicht bloss einer Lampe) bedarf.

Auf den Marmorcandelaber (§ 146) als Vorbild weist auch das bisweilen üppige Laubwerk und die Ausfüllung solcher Theile hin, welche beim antiken Bronzecandelaber offen und durchsichtig bleiben, z. B. der Raum zwischen den hier äusserst kräftig gebildeten Thierfüssen.

Die vorzüglichsten Leuchter sowohl für Altarkerzen als für grössere: mehrere in der Certosa bei Pavia, auch in einigen venezianischen Kirchen, z. B. alla Salute.

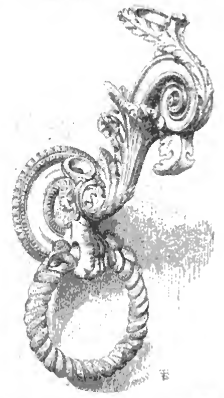


Fig. 249. Fahnen- oder Fackelhalter zu Siena.



Fig. 250. Thürklopfer von Bologna. (Nohl.)

Sodann der grosse Osterkerzenleuchter des Andrea Riccio im Santo zu Padua, 1507 bis 1516, von ausserordentlichem Reichthum an Reliefs, Eckfiguren und Zierrath jeder Art, und von schönstem Geschmack in allen Details; nur hat das Ganze zu viele Theile im Verhältniss zur Grösse, was auch von dem Osterkerzenleuchter des Bresciano in der Salute zu Venedig gilt (Fig. 245).

Anderes s. unten bei Anlass der Goldschmiedekunst.

Der allgemein verbreitete monumentale Prachtsinn wies dem Erzguss viele Gegenstände zu, welche sonst aus Stein oder Eisen und in weniger edeln Formen wären gebildet worden.

Die bronzene reichverzierte Basis einer antiken ehernen Statue in den Uffizien, wahrscheinlich von Desiderio da Settignano (§ 135).

Die Halter für die Fahnenmaste auf dem Marcusplatz zu Venedig, von Ales-

sandro Leopardo (§ 136), vielleicht die schönste denkbare Lösung der betreffenden Aufgabe (Fig. 246).

Eine eherne Wahlurne in Padua (Fig. 247).

Die schlanken, originell-prächtigen Altartabernakel im Dom zu Siena (1465 bis 1472) von Vecchietta und in der Kirche Fontegiusta von Lorenzo Marinna (Fig. 248).

Ueber die etwas frühern Arbeiten des Gio. di Turino in Siena (st. um 1454), das Thürchen einer Balustrade, ein Weihbecken, ein Tabernakel etc. Vasari III, p. 305 (Le M. V, p. 105 ss.) im Comment. zu v. di Ant. Pollajuolo. Vgl. § 181.

Michelangelo's Ciborium für S. Maria degli Angeli zu Rom, zu Vasari's Zeit schon grösstentheils im Guss fertig, scheint nicht mehr vorhanden zu sein.

Ueber die Leuchter und den Tabernakel des Girol. Lombardi müssen wir auf Vasari VI, p. 480, Nota 3 (Le M. XI, p. 241 und Nota), v. di Garofalo verweisen.

Die ehernen Thürringe und Haken am Pal. del Magnifico zu Siena (Fig. 249), von Giacomo Cozzarelli (um 1500), der auch schöne Consolen für Engelfiguren im Dom goss; Milanesi III, p. 28. — Etwas später arbeitete daselbst in ähnlichen Gegenständen Carlo d'Andrea und dessen Sohn Giovanni, ibid. p. 68. — Kleine bronzene Weihbecken in Fontegiusta, von Giovanni delle Bombarde, 1480, und im Dom (Sacristei), von Gio. di Turino, letzteres emaillirt und auf einen Engel gestützt. — Die Thürklopfer in Bologna sind fast alle spätern Ursprungs (Fig. 250).

Von den ehernen (und vollends, bei Paul II., silbernen) Kühlvasen, Kohlenbecken u. dgl. Geräthen, von welchen besonders Benvenuto Cellini spricht, ist nichts Erhebliches erhalten. — Wo die am schönsten verzierten Glocken und Kanonen sich befinden, ist dem Verfasser nicht bekannt.

Bronzegeräthe mit eingelegter Arbeit, all' azimina, in venezianischen Häusern; Sansovino, Venezia, vol. 142.

Von den zwei ehernen Cisternenmündungen im Hof des Dogenpalastes (1556 und 1559) kann besonders die eine mit üppigem figürlichem Schmuck vielleicht eine nahe Idee von Benvenuto's untergegangenen Arbeiten geben.

## IV. Kapitel.

# Arbeiten in Holz.

### § 150.

#### Abnahme der Bemalung seit dem XIV. Jahrhundert.

Die Verzierung hölzerner Wandbekleidungen, Sitze und Geräthe hatte im Mittelalter hauptsächlich in Bemalung und Vergoldung bestanden. Ein höherer decorativer Styl konnte erst beginnen, als sich auch die Holzarbeit rein auf die plastische Form und daneben auf das Einlegen von Zeichnungen mit Hölzern verschiedener Farbe (Intarsia) verliess.

Wenn selbst die Marmorsculptur der pisanischen Schule noch bisweilen polychromatisch war, und wenn im Norden der hölzerne geschnitzte Schrein bis spät in reichen Farben prangte, so darf es nicht befremden, dass z. B. in Siena noch 1370 ein Holzleuchter, 1375 ein Stimmzettelkasten, 1380 ein Reliquienschrein und 1412 ein Sacristeischrank, sowie ein ganzes grosses Chorstuhlwerk (s. unten) mit Bemalung vorkommen; Milanesi I, p. 29, 31, 46. Giotto hatte ja die Sacristeischränke von S. Croce in Florenz mit seinen berühmten Täfelchen (Leben Christi und des h. Franz) geschmückt. — Auch der Archivschrank, den die Florentiner 1354 mit 22 Goldgulden bezahlten, war wohl ein farbiges Prachtwerk; Gaye, carteggio I, p. 507.

Die rein plastische Ausbildung des einrahmenden Elementes konnte sich erst vollziehen, als vor Allem die Flächen nicht mehr der Malerei, sondern dem gedämpftern Vortrag der Intarsia gehörten, mit welchem nun die geschnitzten Theile ein harmonisches Ganzes ausmachen sollten.

Die letzte Werkstatt, aus welcher bemalte Holzarbeit jeder Gattung in grosser Menge hervorging, die des Neri de' Bicci, vgl. Vasari II, p. 85 (Le M. II, p. 256), Comment. zu v. di Lor. Bicci.

Die Intarsia ist eine jüngere Schwester des Mosaiks und der Glasmalerei. Sie setzt, wie alles absichtliche Verzichten auf reichere Darstellungsmittel, schon eine hohe Verfeinerung des künstlerischen Vermögens voraus.

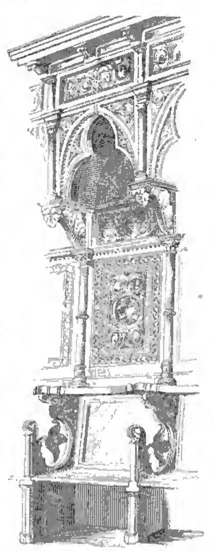


Fig. 251. Chorstuhl von Orvieto. (Nohl.)

Eine frühe Stätte derselben war in Orvieto, dessen Mosaikfassade auch dem Holzmosaik rufen mochte. Die frühsten bekannten Arbeiter aber, welche 1331 das Stuhlwerk des Chores mit eingelegter Arbeit aus Ebenholz, Bux, Nussholz und Albuccio versahen, waren fast lauter Sienesen, und ebenso der damalige Dombaumeister Giov. Ammanati, welcher die ‚Vorzeichnung angab; (Della Valle) storia del duomo di Orvieto, p. 109 und Doc. 31. Vgl. Milanesi I, p. 199. — Dazwischen kommen jedoch wieder bemalte Arbeiten, und zwar in Siena selbst, wo das bereits berühmte Stuhlwerk des Domchors von 1259 (l. c. p. 139) einem seither ebenfalls verschwundenen spätern, 1363—1397, weichen musste (l. c. p. 328 ss.). Dasselbe war reich figurirt und noch grössentheils oder ganz bemalt, auch vergoldet; von Intarsia wird nichts gemeldet. Es mag das letzte gothische Stuhlwerk höhern Ranges gewesen sein. — Auf der Schwelle zum neuern Styl steht dann das j e t z i g e Stuhlwerk im Dom von Orvieto, von dem Sienesen Pietro di Minella (in Arbeit vor 1433), mit sehr vollkommen behandelter Intarsia im Figürlichen sowohl als im Ornament (Fig. 251).

Noch um die Zeit des Anfanges der Renaissance finden sich in Einem sienesischen Meister, Domenico di Niccolò, die drei verwandten Künste beisammen: Intarsia, Glasmalerei (oder wenigstens Glaserei) und figurirtes Bodenmosaik; Milanesi II, p. 238 s.

## § 151.

### Stellung der Intarsia.

Im XV. Jahrhundert ist die Intarsia namentlich der Stuhlwerke anerkannt der wichtigste Theil der Decoration in Holz und bestimmt den Ruhm des Holzarbeiters. Ausser heiligen Gestalten und Geschichten vertraut ihr die Renaissance zwei ihrer wesentlichsten Aufgaben an: die Intarsien stellen theils möglichst schöne freie Ornamente dar, theils Ausichten von Phantasiegebäuden, welche als unerfüllte Programme des damaligen Baugeistes (§ 63) betrachtet werden müssen. Als eigentliches Gewerbe trotz hoher Preise niemals gewinnbringend, fiel diese Kunstgattung mit der Zeit besonders Ordensleuten anheim.

Ueber die Intarsia im Allgemeinen und über die farbige Beizung der Hölzer insbesondere Vasari I, p. 202 (Le M. I, p. 178), Introduzione, wo jedoch schon etwas abschätzig davon geredet wird.

Die berühmtesten Meister im XV. Jahrhundert: Domenico di Niccolò von Siena, Giuliano und Benedetto da Majano, Francione, Giuliano da Sangallo u. a. — Florenz hatte 1478 nicht weniger als 84 Werkstätten von Intarsiatoren u. a. Holzdecoratoren (Fabroni, vgl. § 135).

Dann um 1500 und später: Gio. und Ant. Barili, Baccio d'Agnolo, die florentinische Familie Tasso; — in Oberitalien die Lendenara, eigentl. Canozzi (vgl. Caffi, Dei Canozzi o Genesini Lendinaresi, im Politecnico XIX): Fra Giovanni da Verona (vgl. Franco, di fra Giov. da Ver. e delle sue opere, Verona 1863); Fra Damiano da Bergamo, Schüler eines schiavonischen Mönches in Venedig; Fra Vincenzo da Verona; Fra Raffaele da Brescia.

In der Zeit der beginnenden Ausartung: Baccio d'Agnolo's Söhne Giuliano und Domenico; Bartol. Negroni, genannt Riccio (über welchen Näheres Vasari VI, p. 414 s. (Le M. XI, p. 171), im Comment. zu v. di Sodoma).

In Siena gab seit 1421 der genannte Domenico Lehrlingen Unterricht in dieser Kunst mit Auftrag und Unterstützung des Staates; Milanesi II, p. 103; aber 1446 klagt er, dieselbe trage wenig ein und fast Niemand habe dabei aushalten wollen, ib. p. 237 (und Gaye I, p. 155); zwei andere Meister klagen 1453, sie seien alt und arm darob geworden, Mil. II, p. 287. (Supplik eines andern armen alten Holzdecorators vom Jahr 1521, ib. III, p. 75.)

Die Intarsia konnte in der That am Besten von Mönchen mit völlig gesicherter Existenz betrieben werden, und zwar waren es vorzüglich Olivetaner.

In Florenz haben zwei Stadtpfeifer ihre viele Musse auf diese Kunst gewandt; Vasari III, p. 344 s. (Le M. V, p. 138), v. di Ben. da Majano.

Da es sich wesentlich um den Grad der Feinheit in der Ausführung handelte,

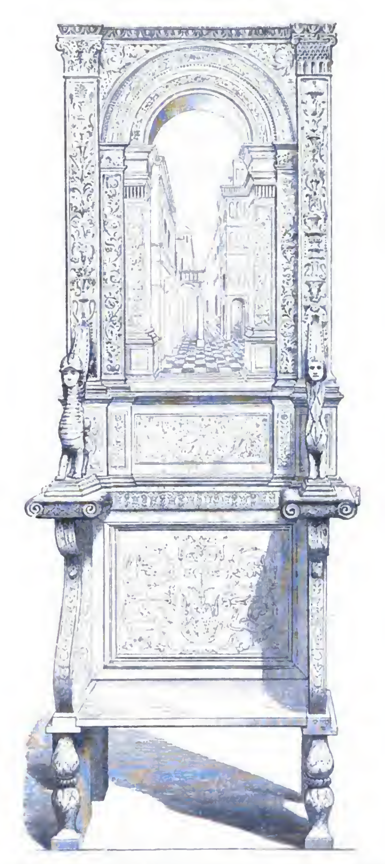
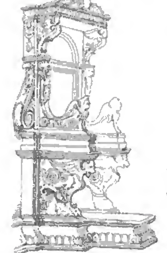


Fig. 252 Chorstuhl aus S. Maria in Organo zu Verona. (Ohne die Decke.)

liessen die Besteller sich von den Meistern Proben einsenden; so 1444 die Orvietaner; Della Valle, duomo di Orv., Doc. 67.

Für figürliche Darstellungen befolgten die Intarsiatoren nicht selten Compositionen von Andern; so der in seiner Art grosse Fra Damiano die Zeichnungen des Bernardo Zenale, des Troso von Monza, des Bramantino u. A. für die Chorstühle von S. Domenico in Bergamo (Anonimo di Morelli); auch von seinem berühmten Stuhlwerk in S. Domenico zu Bologna mit dem unendlichen Reichthum von Historien wird man Aehnliches voraussetzen dürfen. Er arbeitete sonst sogar noch nach Zeichnungen des Salviati (Vasari VII, p. 16 (Le M. XII, p. 56), v. di S.) und des Vignola (ibid. 105, 131 s.), v. di T. Zucchero). Zwei seiner Schüler reproducirten am Stuhlwerk von S. Maria maggiore in Bergamo Compositionen des Lorenzo Lotto (Anonimo di Morelli). — Für S. Agostino in Perugia soll Perugino dem Baccio d'Agnolo das Stuhlwerk überhaupt vorgezeichnet haben; Vasari III, p. 605 (Le M. VI, p. 62), Comment. zu v. di Perugino.


Fig. 253. Chorstuhl im Dom zu Pisa. (Nohl.)

## § 152.

### Die Intarsia nach Gegenständen.

Als Frühstes gelten, obwohl nur mit beschränktem Rechte, solche Intarsien an Stuhlwerken und Kirchenschränken, welche bauliche Ansichten darstellen.

Vasari I, p. 202 s. (Le M. I, p. 179), Introduz. Er meint, die Perspectiven von Gebäuden seien das Frühste gewesen, weil sie vermöge der vorherrschenden Geradlinigkeit am leichtesten in Holz darzustellen seien. Allein die Kunst beginnt überhaupt nicht immer mit dem technisch Leichtesten, und das Stuhlwerk von Orvieto mit seinen sehr schön ausgeführten Halbfiguren widerlegt ihn. Wahr ist nur, dass die nichtfigurirten Intarsien im XV. Jahrhundert im Ganzen das Uebergewicht haben und dass die ganz grossen Unternehmungen von reichfigurirten erst um 1500 beginnen.

Dann soll Brunellesco, der Gründer der Perspectivik, die Intarsiatoren ganz besonders auf bauliche Ansichten hingewiesen haben; II, p. 333 (Le M. III, p. 197), v. di Brunellesco. Der dicke Holzarbeiter, der in der bekannten Novelle sein Opfer wird, hiess Manetto Ammanatini.

Die wichtigsten erhaltenen Arbeiten ganz oder überwiegend perspectivischer Art sind die Intarsien der Stuhlwerke im Dom von Siena (1503, von Fra Giovanni da Verona), — an den Thüren der von Rafael gemalten Zimmer im Vatican (von Fra Giovanni, die geschnitzten Theile von Gian Barile), — in der Sacristei von S. Marco zu Venedig (1520 u. f. von Antonio und Paolo da Mantova, Fra Vincenzo da Verona u. A., wo die Wunder des h. Marcus wesentlich als Staffage grosser Stadtansichten dienen), — in der Cap. S. Prosdocimo bei S. Giustina in Padua, — in S. Maria in Organo zu Verona (1499, von Fra Giovanni, Fig. 252) — und ganz besonders in S. Giovanni zu Parma (von Zucchi und Testa); — auch in einer Capelle von S. Petronio zu Bologna Treffliches (von Fra

Raffaele da Brescia); — ebenso in S. Giovanni in Monte ebenda (1523, von Paolo Sacca).

Von Giuliano und Antonio da Sangallo (s. deren Leben Vasari IV, p. 268 und Nota, nebst Comment. p. 295 ss.); Le M. VII, p. 209 s. und Nota, nebst Comment. p. 230 ss.) sind mit Ausnahme der perspectivischen Intarsien im Domchor zu Pisa wohl keine mehr erhalten. — Die Camera della Segnatura hatte Anfangs ringsum unter den Fresken ein Getäfel mit perspectivischen Intarsien, von Fra Giovanni wie die Thüren; Vasari IV, p. 337 s. (Le M. VIII, p. 20), v. di Raffaello; V, p. 622 s. (Le M. X, p. 166 s.), v. di Perino. Ueber diesen Meister überhaupt: V, p. 310 ss. (Le M. IX, p. 196 ss. und Note), v. di Fra Giocondo. — Ebenfalls untergegangen: die ganze reiche Ausstattung von S. Elena zu Venedig, die Sacristeischränke und die Chorstühle, deren Intarsien, von Fra Sebastiano da Rovigno um 1480, nicht weniger als 34 Ansichten berühmter Städte enthielten; Sansovino, Venezia, fol. 76. — Auch das berühmte Stuhlwerk im Chor des Santo zu Padua, von den Brüdern Lendenara, über welches schon im XV. Jahrhundert eigene Schriften erschienen, ist nicht mehr vorhanden; vgl. Selvatico's Note zu Vasari III, p. 404 (Le M. V, p. 175), v. di Mantegna.

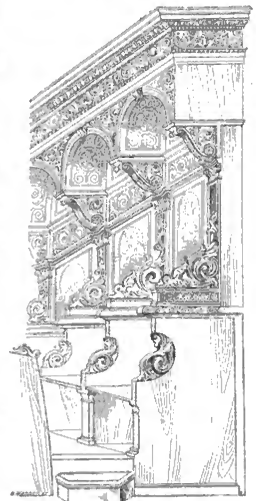


Fig. 254 Chorstühle aus S. Giovanni in Parma. (Nohl.)

Am nächsten hängen hiemit zusammen die Innenansichten von Schränken mit leblosen Gegenständen, gottesdienstlichen Geräthen, Büchern, Musikinstrumenten u. s. w.

Sie kommen nicht bloss an Schrankthüren vor, sondern häufig auch an Chorstühlen, zumal am untern Theil der Rücklehnen. Es sind vielleicht die frühsten Stillleben der modernen Kunst, oft mit Verlangen nach Illusion und doch noch von einer gewissen Idealität des Styles.

Sodann werden bisweilen die Hauptfelder mit dem allerschönsten, auf das Wohlgefälligste im Raum vertheilten Arabeskenwerk geschmückt.

Das Beste in Florenz: das Getäfel der Sacristei von S. Croce, und zwar hier nicht die Mittelfelder, sondern die einfassenden Theile; — sodann das Chorstuhlwerk in S. Maria novella in seinen obern Theilen, ein frühes und ausgezeichnetes Werk von Baccio d'Agnolo (§ 92); — zu Venedig das Getäfel im Chor von S. Marco; — zu Verona die untern Theile der Rücklehnen in S.

Maria in Organo (vgl. Fig. 252); — zu Mailand die Chorstühle in S. Maria delle Grazie (?).

Endlich genossen natürlich die figurirten Intarsien, bisweilen ganze grosse Reihen von Historien und rings um den ganzen Chor laufende Friese, den grössten Ruhm (§ 151).

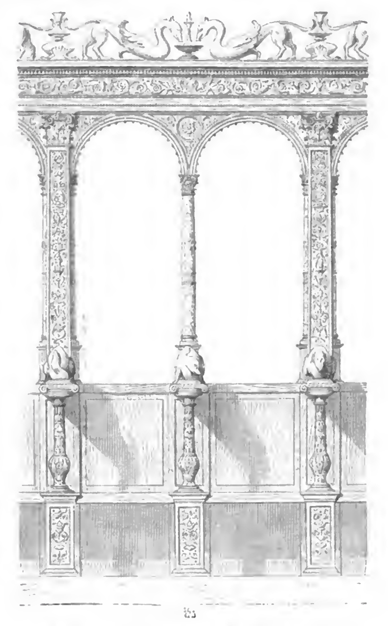


Fig. 255. Chorstuhl in S. Maria maggiore zu Bergamo. (Lasius.)

Im Figürlichen zeichnete sich von den Meistern der Renaissance zuerst Domenico di Niccolò in hohem Grade aus mit seinen Intarsien in der obern Capelle des Pal. pubblico zu Siena. — Dann die Florentiner Giuliano und Benedetto da Majano; Giuliano's Priesterstuhl, d. h. der ehemalige, nicht der jetzige, neben dem Hochaltar des Domes von Pisa; — seine Thür im Audienzsaal des Pal. vecchio

zu Florenz, wobei ihm sein Bruder Benedetto und Francione (§ 59) halfen, mit den Bildnissen Dante's und Petrarca's. Benedetto machte Truhen mit Intarsia für König Matthias Corvinus von Ungarn, welche wie seine meisten übrigen Holzarbeiten untergegangen sind. Vasari II, p. 468 s. (Le M. IV, p. 2 ss.), v. di Giuliano da Majano, III, p. 334 ss. (Le M. V, p. 128 ss.), v. di Benedetto da M. — Mehrere Intarsiatoren machten damals ihr Geschäft in Ungarn. — Figurirte Intarsien am Chorstuhlwerk der Kirche zu Pienza rühmt Pius II. (Comment. L. IX, p. 431). — Antonio Barile von Siena, der das jetzt untergegangene Stuhlwerk der Certosa von Maggiano theils mit Perspectiven, theils mit Figuren schmückte, durfte sich irgendwo in einer Intarsia selber porträtiren und seinen Namen und die Worte beifügen: caelo, non penicillo excussi 1502, indem seine Arbeit wie gemalt aussah. — Sein Neffe Giovanni Barile, der ihm in Maggiano half, ist dagegen mehr durch die geschnitzten Theile berühmt; Milanesi II, p. 398, III, p. 52, 74, und Vasari IV, p. 415 (Le M. VIII, p. 93 s.) in den Nachträgen zu v. di Raffaello, wo die Arbeiten beider Barili verzeichnet sind.

Sodann die berühmtesten Arbeiten in Oberitalien: Fra Damiano's Stuhlwerk in S. Domenico zu Bologna, mit zahllosen Historien und mit einem Intarsiafries, dessen Inschrift (§ 161) von Kinderfiguren umspielt ist; — und das Stuhlwerk in S. Maria maggiore zu Bergamo (vgl. § 151; die Historien nicht an dem in Fig. 255 abgebildeten Theile). Geringer sind: die figürlichen Theile der Intarsien in der Sacristei von S. Marco zu Venedig, diejenigen im Dom von Genua etc., — sehr zierlich historiirt der Bischofsthron im Dom von Pisa, von Giovannni Battista Cervellesi 1536.

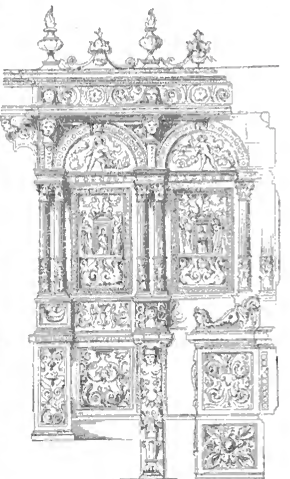


Fig. 256. Chorstuhl aus S. Martino bei Palermo. (Nohl.)

## § 153.

### Das Schnitzwerk der Chorstühle.

Die geschnitzten, einfassenden Theile der Chorstühle stellen auf ihre Weise eine ideale Architectur dar, wie die Einfassungen der marmornen Altäre und Gräber. Der Stoff gestattet an den Zwischenstützen und an den obern Aufsätzen die reichste durchbrochene Arbeit (Fig. 253 und 254).

Letzteres sehr schön am Stuhlwerk im Dom von Genua und in S. Maria maggiore zu Bergamo (Fig. 255). — Aus späterer Zeit und noch vom Trefflichsten: der Bischofsthron sammt den nächsten Reihen im Dom von Siena, 1569 von Bartol. Negroni, genannt Riccio; im Plastischen (Putten, Meerwunder etc.) vorzüglich edel und reich, das Ganze von der prächtigsten Wirkung. — Andere ebenfalls sehr reiche Chorstühle dieser spätern Zeit in S. Martino bei Palermo (Fig. 256), — in S. Severino zu Neapel.

Von Sitzen weltlicher Behörden die allerschönsten im Cambio zu Perugia; — auch das sog. Scanno im Pal. del Comune in Pistoja vorzüglich. — Im Museum zu Siena Pilaster von einer Wandbekleidung des Ant. Barile, reich und sehr zierlich.

Die schönsten reliefirten Sitzrücken hat dann das berühmte Stuhlwerk in S. Pietro zu Perugia, von Stefano da Bergamo um 1535, unter Einfluss der Decoration von Rafaels Loggien. — Geschnitzte Reliefhistorien kommen erst in der sinkenden Zeit vor.

Für freistehende mehrseitige Mittelpulte, deren unterer Theil zugleich als Bücherschrank gelten kann, mochte das von Paul II. nach Araceli in Rom gestiftete (Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 1009) als Vorbild dienen; von den erhaltenen die trefflichsten in der Badia zu Florenz und in S. Maria in Organo zu Verona, wo auch die geschnitzten Theile des Stuhlwerkes von besonderer Eleganz sind; ebenda der grosse hölzerne Stehleuchter des Fra Giovanni.

Von hölzernen Lettnern, zumal für Orgeln, finden sich wohl die besten in Siena: der des Ant. und Gio. Barile (1511) im Dom über der Sacristeithür, und der prachtvoll energische des Bald. Peruzzi in der Kirche della Scala (Fig. 257). — Ein reich und elegant behandeltes Orgelgehäuse, ganz vergoldet, in der Minerva zu Rom (Fig. 258). — Ueber Lettner und Stuhlwerk in dem untergegangenen Idealkloster der Jesuaten bei Florenz (§ 85), Vasari III, p. 571 (Le M. VI, p. 34), v. di Perugino. — Mehrmals werden Lettner auch noch bemalt und vergoldet; Milanesi III, p. 187 s.

An den frühsten Stuhlwerken der Renaissance, z. B. Milanesi II, 240, 286, um 1440, kommen noch gorgolle (d. h. gargolle, vgl. § 18, Speithiere) vor, ein Motiv, welches bekanntlich aus der gothischen Architectur auch in die Decoration übergegangen war. Wahrscheinlich aber waren sie hier schon zu Meerwundern, Delfinen etc. umgedeutet und nicht mehr vorspringend gebildet.

## § 154.

### Hölzerne Pforten und Wandbekleidungen.

Die hölzernen Pforten des XV. Jahrhunderts haben meist einfaches Rahmenwerk und reichverzierte Spiegel, an geschützter Stelle mit Intarsien (§ 152), nach aussen mit geschnitzten Ornamenten. Später bleiben die Spiegel öfter unverziert, oder erhalten Wappen, während dann gerade das Rahmenwerk eine prachtvolle Profilirung und geschnitztes Laubwerk u. dgl. gewinnt.

Für Kirchenpforten des XV. Jahrhunderts die allgemeine Vorschrift bei Alberti, de re aedif. L. VII, c. 15: sie von Cypressen- oder Cedernholz mit vergoldeten

Knöpfen, mehr solid als zierlich zu arbeiten, und ihren Ornamenten ein mässiges Relief, nicht Intarsia zu geben.

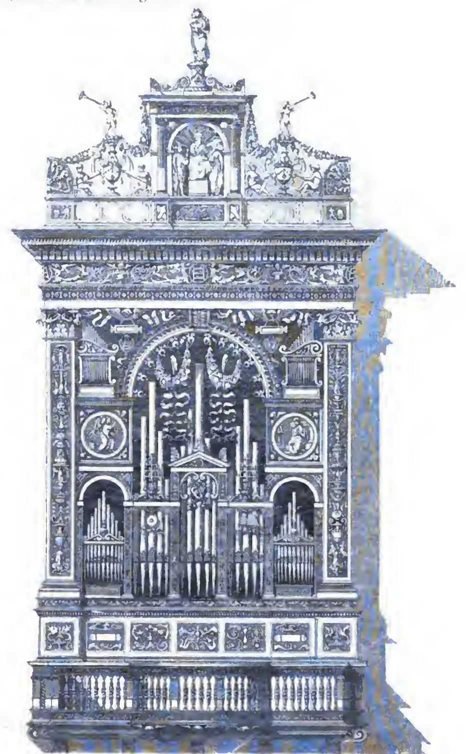


Fig. 257. Orgellettner aus S. Maria della Scala zu Siena. (Herdtle.)

Gute Arbeiten des XV. Jahrhunderts: in S. Croce zu Florenz an der Sacristei und Cap. de' Pazzi, am Dom von Lucca, an mehrern Palästen und Kirchen in

Neapel, am Dom von Parma etc., sowie die § 152 erwähnte Thür im Pal. vecchio zu Florenz.

Sodann die sehr schöne Verbindung des Geschnitzten (von Gio. Barile) mit den Intarsien (von Fra Giovanni) an den Zwischenthüren der Stanzen Rafaels im Vatican, 1514—1521, vgl. § 152. — Eine treffliche geschnitzte Thür mit dem Wappen Julius II. im Pal. Apostolico zu Bologna.

Vielleicht das Höchste in dieser Gattung die geschnitzten Thüren der vaticanischen Loggien, mit dem Wappen Clemens VII. und grossen Löwenköpfen in Rundfeldern in der Mitte.

Eine einfachere Thür von Werth in den Uffizien zu Florenz.

Serlio im IV. Buch gibt nur die damals geltende Eintheilung der Spiegel, nicht den Schmuck des Einzelnen.

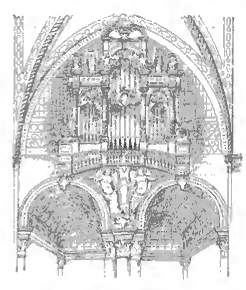


Fig. 258. Orgel in der Minerva zu Rom. (Nohl.)

**Ganze verzierte Wandbekleidungen aus der besten Zeit sind kaum anderswo erhalten als in Klosterrefectorien und in Sacristeien, wo auch die blossen Wände eine mit den Wandschränken harmonisch fortlaufende Holzbekleidung verlangten. In weltlichen Gebäuden wird kaum mehr eine Boiserie von höherm Werthe vorkommen.**

Unter den erhaltenen Boiserien ist der Verf. jetzt nicht im Stande, das Beste anzugeben. — Von den florentinischen Stubengetäfeln ist vielleicht kein einziges erhalten; man zerstörte sie, theils weil die Mode wechselte, z. B. wenn man Arazzen an deren Stelle setzen wollte, theils auch, um die in das Getäfel eingelassenen oft miniaturartig zierlichen und werthvollen Malereien herauszunehmen; Vasari II, p. 148 s. (Le M. III, p. 47, 48), v. di Dello.

Diese, welche eine Art von Fries in der Boiserie ausmachen mochten, sind für die erzählende Composition im Breitformat und für die mythologische, allegorische und profan-historische Malerei im Allgemeinen von nicht geringer Bedeutung gewesen. Sandro Botticelli malte für einen solchen Zweck z. B. vier Scenen aus einer Novelle des Boccaccio, Vasari III, p. 313 (Le M. V, p. 113), v. di Sandro; auch die im Commentar p. 328 (124) erwähnten vier Bildchen mit den Trionfi Petrarca's könnten wohl eine ähnliche Bestimmung gehabt haben. — Vasari IV, p. 139 (Le M. VII, p. 119), v. di Pier di Cosimo, dessen „storie di favole" in einem Stubengetäfel, ebenso p. 141 (121) „storie baccanarie", reiche Bacchanale. — Auch die vier Bilder mit kleinen Figuren, welche Vasari V, p. 196 (Le M. IX, p. 102), v. di Franciabigio erwähnt, hatten vielleicht eine solche Bestimmung. — Die Uebernehmer der Holzarbeit verfügten bisweilen je nach Gunst und Ungunst über die Wahl des betreffenden Malers, Vasari V, p. 56 (Le M. VIII, p. 294), v. di A. del Sarto. — In dem Prachtzimmer des Borgherini hätte man bei der Belagerung von 1529 gerne die Wandbildchen Andrea's, ibid. p. 26 (268), weggenommen, um

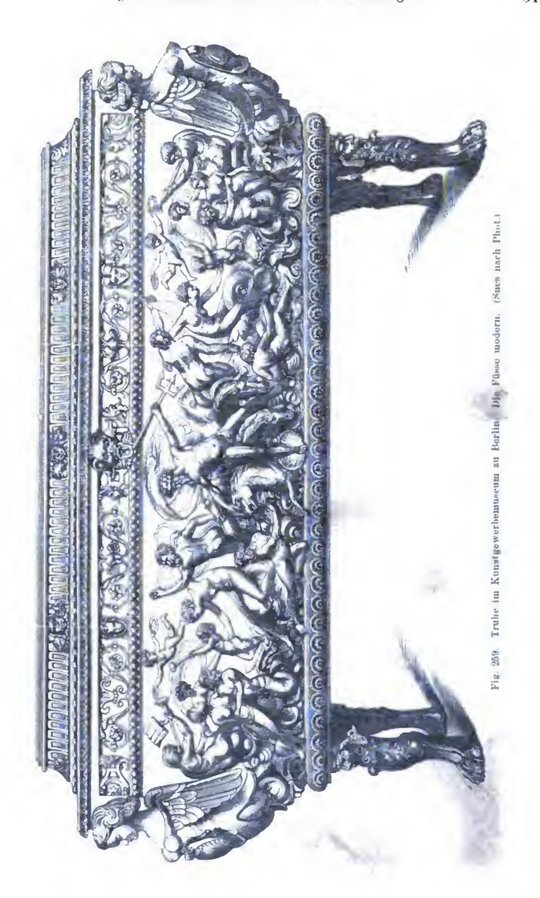


Fig. 269. Truhe im Kunstgewerbemuseum zu Berlin. Die Füsse modern. (Sues nach Phot.)

sie nach Frankreich zu verkaufen; sie blieben nur, weil man das ganze Getäfel hätte zerstören müssen.

Ueber diese ganze Frage vgl. bei Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte, den wichtigen Abschnitt: „Anfänge weltlicher Malerei in Italien auf Möbeln."

Ausserdem mochte am ehesten die Thür mit einem Gemälde geschmückt werden. Der Anonimo di Morelli erwähnt in Venedig zwei solcher Thüren von Palma Vecchio, mit einer Ceres und einer Nymphe; ferner Thüren, welche von einem Schüler Tizians, Stefano, bemalt waren, in einem Zimmer des Hauses Odoni; Truhen und Bettstatt waren von derselben Hand mit Malereien geschmückt.

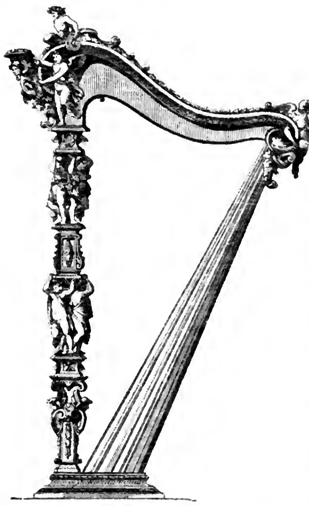


Fig. 260. Entwurf zu einer Harfe in den Uffizien zu Florenz. (Herdtle.)

§ 155.

## Altareinfassungen.

Das Altarwerk (Ancona) des XIV. Jahrhunderts hatte aus einem System von grössern und kleinern Tafeln bestanden, zusammengefasst durch ein gothisches Sacellum von vergoldetem Holz. Das XV. Jahrhundert, welches sich allmälig für die Einheit des Bildes entschied, verlangte nun auch für dieses eine architectonische Einfassung, deren Pracht dem Reichthum und selbst der Buntheit der Darstellung entsprechen musste. Einige der schönsten decorativen Ideen der Renaissance finden sich in diesen Bilderrahmen, für welche bisweilen der grösste Aufwand in Bewegung gesetzt wurde.

Die mehrtheilige Ancona hielt sich bei Fra Angelico da Fiesole bis um die Mitte des XV. Jahrhunderts und bei den Venezianern noch später; bisweilen wird sie in den Styl der Renaissance übergetragen, zumal in Oberitalien, wo die Anconen bis ins XVI. Jahrhundert dauern. — Von den prächtigen gothischen Rahmen der Muranesenbilder kennt man einen Verfertiger Cristoforo Ferrarese 1446; Sansovino, Venezia, fol. 91.

Von den Rahmen der Renaissance wurden die (wenigen) weissmarmornen erwähnt § 144. Man bedurfte doch zu sehr der Farbigkeit; die hölzernen meist blau mit Gold, doch auch die Holzfarbe mit nur wenigem Gold. In seltenen, frühen Beispielen kommen auch Intarsien vor; Milanesi II, p. 257.

Die Altarstaffel (Predella) oft mit kleinen Gemälden, doch auch als verzierter Sockel. — Als Seiteneinfassung dienen zwei Pilaster mit Arabesken; diese tragen ein Gebälk mit reichem Fries und bisweilen darüber eine durchbrochene geschnitzte Bekrönung.

Die grösste Auswahl bieten die Altäre in S. Maria Maddalena de' Pazzi und in Chor und Querschiff von S. Spirito zu Florenz; Filippino Lippi, von welchem vielleicht mehrere der betreffenden Bilder herrühren, pflegte auch die Rahmen anzugeben; Vasari III, p. 474 (Le M. V, p. 252), v. di Filippo Lippi; andere Male besorgten es Antonio da Sangallo d. ä. und Baccio d'Agnolo für ihn; die hohen Preise, die der letztere für seine Rahmen erhielt, Vasari V, p. 351, Nota 2 (Le M. IX, p. 224 Nota), v. di Baccio.

In Perugia accordirten die Augustiner 1495 mit Mattia di Tommaso von Reggio um einen Rahmen für ihr (von Perugino gemaltes) Hochaltarwerk „con colonne, archi, serafini, rosoni e diverse fantasie, sowohl auf der vordern als auf der Rückseite", und zwar auf 110 Gulden (zu 40 Bologninen); Mariotti, lettere pittoriche perugine, p. 165. (Nicht mehr vorhanden.) Für einen andern Rahmen wurde mit Perugino selbst auf 60 Goldducaten accordirt; Vasari III, p. 588, Nota 2 (Le M. VI, p. 48, Nota), v. di Perugino. Noch spät hier ein berühmter Rahmenmacher Eusebio Battoni, um 1553; ibid. p. 624 (83), im Commentar.

Fra Bartolommeo vermied die Prachtrahmen und malte dafür gerne im Bilde eine architectonische Einfassung um die Figuren; Vasari IV, p. 188 (Le M. VII, p. 162), v. di Fra Bartol. — In der Regel gaben wohl die Maler die Hauptsache an und zeichneten den Rahmen vor, selbst wenn es sich um grosse mehrtheilige Sacella mit vortretenden Säulen handelte; Vasari IV, p. 245 (Le M. VII, p. 199), v. di Raff. del Garbo, Comment. — Ein Bild desselben Meisters ebenfalls mit einer Einfassung von vortretenden, reichvergoldeten Säulen, ibid. p. 236 (192). Es war die reichste Form und damals nicht selten, die meisten Maler konnten sie aber des starken Schattenwurfes wegen nicht lieben.

Weit den grössten Ruhm hatten in diesem Fache die beiden Barile: Antonio, der seinen Namen in seine Bilderrahmen setzte, auch in solche um einzelne Madonnenbilder für die Hausandacht; — Giovanni, der den Rahmen für Rafaels Transfiguration schuf (jetzt längst nicht mehr vorhanden); Vasari IV, p. 412 (Le M. VIII, p. 90), im Comment. zu v. di Raffaello.

In Venedig war nach 1470 ein gew. Moranzone namhaft; Sansovino, Venezia, fol. 57. vgl. 59. — Der schönste erhaltene Rahmen hier derjenige um das Bild Bellini's (1488) in der Sacristei der Frari, blau und gold, oben Sirenen und Candelaber. — Der schönste in Padua um das Bild Rumunino's in der Cap. S. Prosdocimo bei S. Giustina (jetzt im städtischen Museum).

Venezianische Porträts, an welchen auch der Rahmen berühmt war: eines mit goldenem Laubwerk in der Sammlung Vendramin (Anonimo di Morelli); — Serlio's Rahmen und Tizians Porträt Franz I. (Aretino's Satyre an Franz, 1539: L'ha cinto d'ornamento singolare quel serio Sebastiano architettore).

In den Rahmen kündigt sich dann mit der Zeit das Nahen des Barockstyles früh und empfindlich an. Der Manierismus und Naturalismus der Maler dispensirt die Decoration vollends von allem Masshalten.

## § 156.

### Die Möbeln.

In Betreff der hölzernen Geräthe der Paläste und reichern Häuser sind Beschreibungen erhalten, welche ahnen lassen, wie jene mit dem ganzen übrigen Schmuck zu einem für unser Urtheil überwiegend ernsten Eindruck zusammenstimmten.

In Venedig, wo selbst der perfecte Schiffscapitän seine Kajüte intagliata, soffitata e dorata, d. h. mit Schnitzwerk, Vergoldung und reicher Decke verlangte (Malipiero, ann. veneti, archiv. stor. VII, II, p. 714, ad a. 1498; die Staatsbarken: Comines VII, 15), war der Luxus wohl am gleichartigsten ausgebildet und am meisten über die verschiedenen Classen verbreitet.

Schon Sabellico (§ 42) sagt um 1490: nulla ferme est recens domus quae non aurata habeat cubicula (fol. 90).

Zur Zeit des Francesco Sansovino um 1580 (Venezia fol. 142) war der Bestand folgender: zahllose Gebäude hatten sowohl in den Zimmern als in den übrigen Räumen Holzdecken mit Vergoldung und mit gemalten Darstellungen; fast überall waren die Wände bezogen mit gewirkten Teppichen, mit Seidenzeug, mit vergoldetem Leder, mit reicher Holzbekleidung . . . In den Wohnzimmern zierliche Bettstellen und Truhen mit Vergoldung und Bemalung, zumal mit vergoldeten Simsen . . . Die Buffets mit Geschirren ohne Zahl von Silber, Porcellan, Zinn und Erz mit eingelegter Arbeit . . . In den Sälen der Grossen die Waffengestelle mit den Schilden und Fahnen derjenigen Vorfahren, welche zu Land oder Meer befehligt haben . . . Aehnliches gilt im Verhältniss von den mittlern und untern Classen; . . . auch bei den Geringsten Truhen und Bettstellen von Nussbaumholz, grüne Bezüge, Bodenteppiche, Zinn- und Kupfergeschirr, goldene Halskettchen, silberne Gabeln und Ringe.

Anderswo kam dasselbe, nur mehr vereinzelt vor. Bandello, Parte I, Nov. 3 die Schilderung eines Schlafzimmers: das Bette mit vier Baumwollenmatratzen, die mit feinen, seide- und goldgestickten Leintüchern bedeckt sind; die Decke von Carmesinatlas, mit Goldfäden gestickt und mit Fransen umgeben, die aus Goldfäden und Carmesinseide gemischt sind; vier prächtig gearbeitete Kissen; ringsum Vorhänge aus Flor (tocca) von Gold und Carmesin gestreift (hier die Lesart zweifelhaft); an den Wänden statt gewirkter Teppiche lauter Carmesinsammt mit herrlichen Stickereien; in der Mitte des Zimmers ein Tisch mit alexandrinischem Seidenteppich; rings an den Wänden acht reichgeschnitzte Truhen und vier Stühle mit Carmesinsammt; einige Gemälde von berühmter Hand etc.

Parte III, Nov. 42 die Wohnung, welche ein reicher Herr der berühmten römischen Buhlerin Imperia herrichten liess: u. a. eine Sala, eine Camera und ein Camerino mit lauter Sammet und Brocat und den feinsten Bodenteppichen; im Camerino, wo sie nur die vornehmsten Leute empfing, waren die Wände mit lauter Goldstoff (façonnirtem oder gesticktem) bezogen; auf einer kunstreichen Etagère (cornice) mit Vergoldung und Ultramarin befanden sich herrliche Gefässe aus Alabaster, Porphyr, Serpentin und vielen andern kostbaren Stoffen. Ringsum standen

viele reichgeschnitzte Truhen (coffani e forzieri), sämmtlich von hohem Werth. In der Mitte war ein kleiner Tisch, der schönste, den man sehen konnte, mit grünem Sammt bedeckt; darauf lag immer eine Laute oder Zither u. dgl. nebst Musikbüchern und einigen reichverzierten kleinen Bänden, welche lateinische und italienische Dichter enthielten.



Fig. 261. Decke aus Pal. Massimi zu Rom.

Parte IV, Nov. 25 noch eine zierliche Schilderung dieser Art.

Gio. della Casa überliess während einer Abwesenheit 1544 dem Card. Bembo seine schöne römische Wohnung u. a. con un bellissimo camerino acconcio de' suoi panni molto ricchi e molto belli, e con un letto di velluto, e alquante statue antiche e altre belle pitture, darunter ein Porträt von Tizian.

Die Echtheit aller Stoffe, die wahrscheinliche Symmetrie der Anordnung, die Verachtung der gemeinen Bequemlichkeit mussten solchen Räumen (im Vergleich mit unserm Jahrhundert der Surrogate etc.) einen ernsten Character verleihen.

Die Ledertapeten mit eingepressten Golddessins, hauptsächlich Blumenarabesken, welche zu Venedig im XVI. Jahrhundert schon so sehr verbreitet waren, galten noch 1462 als ein fremder und zwar aus Andalusien gekommener Schmuck; Pii II. Comment. L. VIII, p. 384 (ungefähr). Auch ihre Wirkung ist eine überwiegend ernste. — Das Teppichwesen überhaupt sollte womöglich Wände und Fussboden dem Auge völlig entziehen. Ariosto, Orl. fur. XII, 10.

In Florenz mag sich diesem gegenüber doch die Boiserie mit Malereien länger gehalten haben? — Vgl. § 154.

## § 157.

### Das Prachtbette und die Truhe.

Am meisten monumental von allen Möbeln war das Prachtbette gestaltet, welches nicht eine Ecke, sondern die Mitte einer Wand einnahm; sodann die Truhen, auf welche die Kunst bisweilen ihre besten Kräfte wendete.

Aufwartung venezianischer Gesandten (§ 42) bei den Herzoginnen von Urbino in Pesaro: e la camera era nuova, fatta a volta, la maggior parte di essa profilata d'oro e arazzata dall' alto in basso, con una lettiera in mezzo, sotto un padiglione, coperta di seta.

Erhalten sind wohl kaum irgendwo solche Bettstellen aus der besten Zeit. Selbst die genauste Schilderung (Milanesi III, p. 245) ist erst aus der Zeit des beginnenden Barockstyls (1574): die Füsse mit Harpyien, Festons etc., die vier Säulen von Compositaordnung, mit Laubwerk umwunden; die Friese theils mit Kinderfiguren und Thieren, theils mit Laubwerk; das Kopfende mit vier Hermen und drei Feldern dazwischen, über welchen (offenbar noch unter dem Betthimmel) ein Giebel mit mehrern sculpirten Figuren angebracht war.

Von den Truhen sind ebenfalls nur noch wenige vorhanden, doch genug, um einen Begriff zu geben von den schwungvollen, edeln und reichen Formen, die dabei erreicht wurden. Von denjenigen des Baccio d'Agnolo, mit Kinderfiguren in Relief, sagt schon nach etwa 40 Jahren Vasari V, p. 352 (Le M. IX. p. 226), man könnte sie zu seiner Zeit nicht mehr so vollkommen zu Stande bringen. (Eine besonders schöne Truhe im Kunstgewerbemuseum zu Berlin, Fig. 259; mehrere im South Kensington Museum.)

Neben der reinen Schnitzerei dauerte indess doch eine aus Schnitzwerk und reicher, selbst miniaturartiger Malerei gemischte Gattung noch lange fort, im Zusammenhang mit den Malereien im Wandgetäfel; vgl. § 154 und den dort citirten Abschnitt bei Kinkel, Mosaik zur Kunstgeschichte.

Gemälde an Bettstellen, ob an den vier Seiten oder im Betthimmel, ist oft nicht zu ermitteln: Vasari II, p. 213 s. (Le M. III, p. 96, v. di Uccello), der selbst hier seine perspectivischen Ansichten anbrachte; — V, p. 286 (Le M. IX.

p. 176), v. di Fra Giocondo: Carotto's Hercules am Scheidewege, als Kopfende (testiera) eines Bettes gemalt; — ib. p. 342 s. (220), v. di Granacci, die Geschichten Josephs in Aegypten, sopra un lettuccio, in dem Prachtzimmer des Borgherini § 154, wo auch die Truhenmalereien etc. von Pontormo, ib. VI, p. 261 (Le M. XI, p. 43), v. di Pontormo, dasselbe Thema behandelten.

Gemälde an Truhen: Hauptstelle Vasari II, p. 148 s. (Le M. III, p. 47 s.), v. di Dello; der Inhalt war aus Ovid's Metamorphosen, aus der römischen und griechischen Geschichte, oder es waren Jagden, Turniere, Novellenscenen. „Die trefflichsten Maler schämten sich solcher Arbeiten nicht, wie heute viele thun

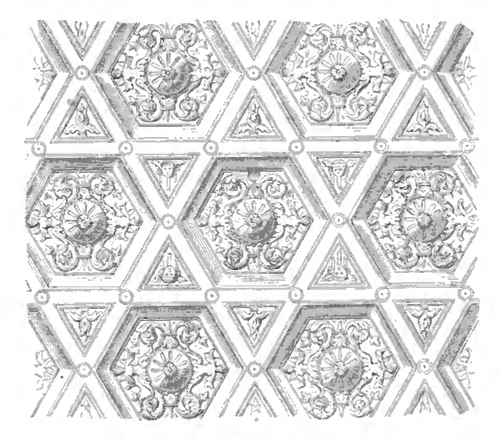


Fig. 262. Decke nach Serlio.

würden.“ — Ib. II, p. 556 (Le M. IV, p. 69), v. di Lazzaro Vasari; — ib. III, p. 36 (Le M. IV, p. 181), v. di Pesello, Turnierbilder; — ib. VI, p. 455 (Le M. XI, p. 219), v. di Aristotile, die Arbeiten des Bacchiacca; — Milanesi II, p. 355, Contracte von 1475 u. f. — Mit der Zeit mögen die Truhen am frühesten ganz plastisch geworden sein.

Gemälde an Schränken, runden Holzscheiben (? rotelle) u. a. Geräthen, sämmtlich mythologischen Inhaltes, von Giorgione, Vasari IV, p. 104 (Le M. VII, p. 89), im Comment. zu v. di Giorgione.

Gänzlich untergegangene Gattungen dürfen wir hier bloss nennen: Malereien an Pferdegeschirr, mit Thierfiguren, oder mit einem brennenden Wald, aus welchem Thiere hervorstürzten etc.; Vasari II, p. 555 (Le M. IV, p. 68), v. di Lazz.

Vasari; III, p. 547 (Le M. VI, p. 11), v. di Francia: IV, p. 498 (Le M. VIII, p. 154), v. di San Gimignano; VI, p. 316 (Le M. XI, p. 87), v. di Genga. — Sodann die bemalten Wagen bei dem jährlichen florentinischen Staatsfest, Vasari V, p. 221 (Le M. VIII, p. 264), v. di A. del Sarto; VI, p. 256 (Le M. XI, p. 39), v. di Pontormo. — Blosser Carnevalswagen nicht zu gedenken.

Gemälde an Musikinstrumenten: höchst vorzüglich die Innenseite eines Clavierdeckels mit der Geschichte des Apoll und Marsyas, angeblich von Correggio, eher von Bacchiacca, ehemals im Pal. Litta zu Mailand. Laut Vasari VI, p. 276 (Le M. XI, p. 56), v. di Pontormo, malte Bronzino für den Herzog von Urbino ein Clavier aus. — Lomazzo schlägt vor (Trattato, p. 347), an den Instrumenten die Bildnisse der grössten Virtuosen, je zu Dreien, anzubringen. — Eine Prachtharfe in einer Zeichnung der Uffizien (Fig. 260).

## § 158.

### Die geschnitzte Flachdecke.

Die hölzernen Flachdecken (palchi) in Kirchen und Palasträumen haben im XV. Jahrhundert meist eine nur einfache Configuration, aber eine glänzende Bemalung und Vergoldung. Gegen 1500 werden damit die edlern und feinern Formen des antiken Cassettenwerkes in Verbindung gesetzt; im XVI. Jahrhundert bleiben einige der herrlichsten Decken fast oder ganz farblos und werden eine Hauptaufgabe der Decoration in Holz; daneben aber beginnt schon das Ausfüllen der Deckenfelder mit eigentlichen Gemälden. Die Wirkung ist überall auf farbige, in den Palästen auf teppichbedeckte Wände berechnet.

Palchi des XV. Jahrhunderts mehr in regelmässigen Cassetten: in S. Marco zu Rom, gold, weiss und blau, vielleicht von Giuliano da Majano, der laut Vasari II, p. 472 (Le M. IV, p. 4) auch die vergoldeten Decken im (alten) Vatican machte; — dann im Pal. vecchio zu Florenz die Decken der Sala dell' Udienza und der Sala de' Gigli, letztere mit sechseckigen Cassetten, beide von Meistern aus der Familie Tasso; Vasari III, p. 342, Nota (Le M. V, p. 134, Nota), v. di Bened. da Majano; vgl. p. 343 (127). — (Von denjenigen des Michelozzo, Vasari II, p. 437 (Le M. III, p. 275) scheint nichts mehr erhalten; ebenso hat die gewiss wichtige Decke des grossen Saales daselbst, vom Jahr 1497, Vasari V, p. 351, Nota 1 (Le M. IX, p. 224, Nota), v. di Baccio d'Agnolo, später derjenigen des Vasari selber weichen müssen. — Die hohen Rechnungen für die Decken in diesem Palast s. Gaye, carteggio, I, p. 252 s.) — In Venedig an einigen prächtigen Decken des XV. Jahrhunderts im Dogenpalast und in der Academie verschwindet die Cassette vor der Rosette, die Einfassung vor dem Inhalt; letzterer als Blume, Schild u. dgl. aus Holz oder Stucco, meist gold und blau; auch ein ganz vergoldeter mit Cherubim. Die Decken in den reichern Privatwohnungen zu Venedig, laut Comines VII, 15 wenigstens in zwei Zimmern in der Regel vergoldet, vgl. § 156; Armenini (de' veri precetti della pittura, p. 158) höhnt später über das viele feurige Roth, das man ausser der Vergoldung daran bemerke und das

jenen „Magnifici", d. h. den Nobili von Venedig über die Massen gefalle. — Zu Mailand ehemals in Pal. Vismara (§ 91) die Decken meist blau und Gold, mit den Wappen der Sforza und der Visconti. — Eine reich cassettirte Decke in Gold und Farben im Pal. von Urbino.

Decken um 1500, edler architectonisirt und mit gewähltern Ornamenten: in S. Maria maggiore zu Rom, weiss und Gold, von Giuliano da Sangallo, mit dem Wappen Alexanders VI.; — in S. Bernardino zu Siena, verdungen 1496 an Ventura di Ser Giuliano, vorherrschend blau und Gold, die Cherubim der einzelnen Cassetten hier nicht mehr geschnitzt, sondern aus einer Masse (carta pesta) vielleicht

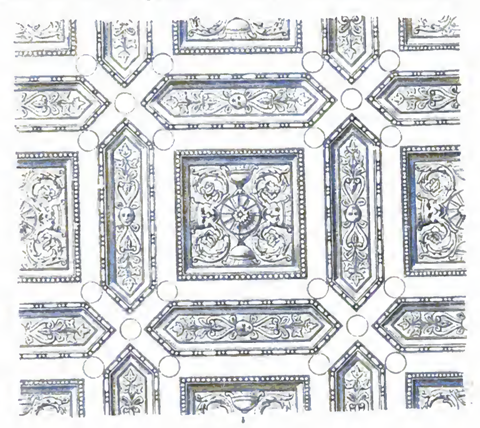


Fig. 263. Decke nach Serlio.

gepresst; Milanesi II, p. 456; — diejenigen des Ant. Barile im Hause Chigi zu Siena, gewiss vorzüglich, schwerlich mehr erhalten? Vgl. Milanesi III, p. 30. — Ein Verding von 1526, ebenda, p. 85. — Streng und doch von reicher Schönheit: sämmtliche Flachdecken in Pal. Massimi zu Rom (Fig. 261). — Eine Menge von florentinischen Palchi, wahrscheinlich mehr gemalt als geschnitzt, waren das Werk des Andrea Feltrini; Vasari V, p. 208 (Le M. IX, p. 112), v. di Morto da Feltro.

Dann die farblosen Decken, wo Reichthum und Pracht der Schnitzarbeit ganz ausdrücklich die Farbe verschmähen. — Das Hauptbeispiel: die der Biblioteca Laurenziana in Florenz (nach 1529?) sehr schön und frei entworfen von Michelangelo, ausgeführt von Carota und Tasso; das Motiv wiederholt in dem von Tribolo ausgeführten Ziegelmosaik des Fussbodens; Vasari VII, p. 203 (Le M. XII, p. 211), v. di Michelangelo (vgl. § 160). — Sodann der grosse vordere Ecksaal

im Pal. Farnese zu Rom; — und dann zahlreiche Decken des beginnenden Barockstyles, der nach solchen Mustern oft Treffliches leistete.

Serlios Theorie zu Ende des IV. Buches: im Ganzen gehöre die Farbe dem Gewölbe, die Einfarbigkeit der Flachdecke; dem kostspieligen Schnitzwerk wird auch wohl eine täuschende Malerei in Chiaroscuro substituirt; je niedriger der Raum, desto kleiner die Deckeneintheilungen; für die Rosetten wird die Vergolduug zugegeben u. s. w. Wichtiger als dieses Alles ist das wunderschöne Muster der Decke eines grossen Saales, welches er mittheilt, sowohl in Betreff der characteristischen Profilirung und Ausschmückung der Balkenlagen verschiedenen Ranges als in Betreff der zierlichen Füllungen; auch die folgenden kleinern Muster gehören zu den besten und zierlichsten (Fig. 262 u. 263).

Die Ausartung der geschnitzten Decke beginnt in der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts damit, dass die natürliche Balkenlage nicht mehr respectirt wird. Ein mittleres grösseres Feld mit runder oder ovaler Einfassung (für Wappen oder figürliche Decoration) hatte man längst zugegeben; nun aber beginnen die Balken der ganzen Decke in widersinnigen geschwungenen oder auch zackigen Linien zu laufen, welche das Gefühl der Tragkraft aufheben.

## § 159.

### Die Flachdecke mit Malerei.

Schon frühe im XVI. Jahrhundert beginnt auch die Ausfüllung der einzelnen Deckenfelder mit Gemälden, wobei die Untensicht der Gestalten bald mehr, bald weniger beobachtet wurde. Bald meldet sich daneben eine fingirte Perspective als Scheinerweiterung des Raumes nach oben.

Die Bemalung setzt natürlich grössere und freiere Eintheilungen oder Felder voraus als die blosse Decoration. Auch wird schon zur Vermeidung des Schattenwurfes der Begriff des Balkens preisgegeben und eine freie, oft prächtig profilirte und verzierte Einfassung vorgezogen. — Ihr Beginn hauptsächlich in Venedig, aber merkwürdiger Weise meist durch Nichtvenezianer; — die (ehemalige) Decke der Sala de' Pregadi im Dogenpalast mit zwölf Tugenden in Untensicht; Vasari V, p. 116, Nota 5 (Le M. IX, p. 37 und Nota), v. di Pordenone; — Decken im Pal. des Patriarchen Grimani; Vasari VI, p. 323 s. (Le M. XI, p. 94), v. di Genga, und VII, p. 18 (Le M. XII, p. 58), v. di Salviati; — in einem Pal. Cornaro, ibid. VI, p. 358 s. (Le M. XI, p. 125), v. di Sanmicheli (Deckenbilder Vasari's selbst); — in einem Refectorium und noch in einem Saal des Dogenpalastes, ibid. VII, p. 46 (Le M. XII, p. 82), v. di Salviati (Bilder von Giuseppe Porta).

Erst mit Paolo Veronese (Vasari VI, p. 369 s. (Le M. XI, p. 135 s.), v. di Sanmicheli) und mit Tintoretto nehmen sich die Venezianer selbst eifriger des Soffittenmalens an; Tizians Deckenbilder (jetzt) in der Sacristei der Salute sollen allerdings laut Sansovino, Venezia, fol. 83 „in der ersten Kraft seiner Jugend" gemalt sein, gehören aber, wie mir scheint, zu den Arbeiten seiner mittlern oder spätern Zeit. Noch ein Soffitto von ihm, ib. fol. 100. — Dann seit den 1570er

Jahren die Soffitti der Haupträume des Dogenpalastes, bes. Sala del gran consiglio, von Tintoretto, Paolo Veronese u. A.; grosse Malereien verschiedener Formate, eingefasst von überaus reichen und vielartigen, für den beginnenden Barocco vorbildlich wichtigen Goldrahmen. In den Darstellungen bei Paolo keine absolute Untensicht, sondern Schrägsicht.

Vasari's lastende erzählende Deckenbilder im grossen Saal des Pal. vecchio zu Florenz, auf Befehl Cosimo I, Vasari VII, p. 700 s. (Le M. I, p. 46) in s. eigenen Leben. — Die Flachdecken aller Kirchen von Neapel mit Gemälden bedeckt.

Von der gemalten Flachdecke in S. Maria dell' Orto zu Venedig, welche vielleicht die frühste mit fingirter und zwar sehr täuschender Prachthalle war, scheinbar mit gedoppelten gewundenen Säulen, ist nur noch die überschwengliche Beschreibung bei Sansovino, Venezia, fol. 59 und bei Vasari VI, p. 509 s. (Le M. XI, p. 267), v. di Garofalo, vorhanden. Dieselben Meister, Cristoforo und Stefano von Brescia, malten noch Mehreres der Art. — Natürlich boten gewölbte Decken diesem Kunstzweig einen ganz andern Spielraum dar. — Vgl. Bramante's Scheinhallen, § 83. — Als Ersatz und späte Nachwirkung der Decke von S. Maria dell' Orto etwa die Decke von S. Pantaleone, ein Werk des Fumiani (st. 1710); Thaten und Glorie des Heiligen in einer grossen Prachthalle, auf Tuchflächen gemalt und aufgenagelt.

## V. Kapitel.

# Fussböden, Kalligraphie.

### § 160.

#### Der Fussboden in harten Steinen, Marmor und Backstein.

Die monumentale Behandlung der Fussböden, hauptsächlich in Kirchen, eignet sich die Mittel des Alterthums und des Mittelalters auf originelle und neue Weise an.

In der Nähe der Päpste und in einzelnen besonders prächtigen Capellen dauert dasjenige rein lineare Mosaik aus harten Steinen, besonders weissem Marmor, Porphyr und Serpentin fort, welches schon aus der urchristlichen Zeit auf die Cosmaten übergegangen war. — Mosaik Martins V. (nach 1419) im Mittelschiff des Laterans, eine der ersten Arbeiten des vom Schisma befreiten Papstthums; Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 858; — Nicolaus V. (seit 1447) wollte für seinen Neubau von St. Peter ganz dasselbe; ibid. Col. 935. — Boden der sixtinischen Capelle, der vaticanischen Stanzen, der Grabcapelle des Cardinals von Portugal in S. Miniato bei Florenz, der Capelle im Pal. Medici (Riccardi) ebenda.

Alberti, de re aedificatoria L. VII, c. 10 verlangt im pavimentum am ehesten „Linien und Figuren, welche sich auf Musik und Geometrie beziehen".

Figurirte und zwar erzählende Mosaiken, aus Marmor von verschiedenen Tönen,

hat beinahe nur der Dom von Siena, dieser aber in grösster Masse und aus zwei Jahrhunderten, 1369 und bis um 1550 (Fig. 264). Ueber dieses Unicum vgl. Milanesi I, p. 176 s., II, p. 111 s., 265 s., 377, 437 etc. Vasari I, p. 199 s. (Le M. I, p. 176), Introduzione; V, p. 645 ss. (Le M. X, p. 186 ss.), v. di Beccafumi.

Die ästhetische Frage, wie ein Marmorboden von einfacher Configuration aus Platten von zwei oder drei Farben in Harmonie mit einem grossen Bau zu componiren sei, wurde besonders durch denjenigen des Domes von Florenz beantwortet: — Vasari IV, p. 458 ss. (Le M. VIII, p. 128 ss.), Comment. zu v. di Cronaca, welcher seit 1499 hauptsächlich mit den Chorcapellen und zwar hier mit einem reicher bewegten Motiv begann; — V, p. 354 (Le M. IX, p. 227), v. di Baccio d'Agnolo, welcher dann die Hauptsache gethan zu haben scheint. Das Entscheidende war, dass man sich fortan von allen Teppichmotiven gänzlich emancipirte, die noch in jenen römischen Mosaiken kenntlich sind; es handelt sich jetzt nur noch um Linien, welche das Auge richtig leiten, und um Massen, welche den einzelnen Theilen des Raumes richtig entsprechen.

Dass das Bodendessin, wenn eine reicher verzierte Flachdecke vorhanden ist, dem Deckendessin resp. Gewölbedessin entsprechen müsse, wird seit der Laurenziana (§ 158) als etwas sich von selbst Verstehendes angenommen, z. B. bei Armenini, de' veri precetti etc., p. 159. Laut Vasari VI, p. 92 (Le M. X, p. 274), v. di Tribolo, könnte es scheinen, als ob die Idee Letzterem angehört hätte, allein wenn Michelangelo die Decke entwarf, so sorgte er wahrscheinlich auch für den Fussboden.

Der letztere besteht aus einer Zeichnung in weissem und rothem Backstein, welche damals und später in nichtkirchlichen Gebäuden häufig vorkam und eine schöne Wirkung gestattet. Vasari I, p. 200 (Le M. I, p. 177), Introduzione.

In buntglasirten Bodenplättchen hatte das Mittelalter schon das Mögliche geleistet. Die wenigen erhaltenen Beispiele aus der Renaissance, die dem Verfasser bekannt sind, zu Bologna, in S. Giacomo maggiore (Cap. Bentivoglio) und in S. Petronio (5. Cap. links); ausserdem (nach Molinier, La céramique italienne au XVe siècle) in S. Giovanni a Carbonara zu Neapel, im Kloster S. Paolo zu Parma, S. Maria del Popolo zu Rom; ferner (nach Archiv. stor. dell' arte II, p. 162) in S. Elisabetta zu Viterbo, im Vescovado zu Padua (1491 von Giov. Antonio und Francesco d'Urbino) etc.

Im XV. Jahrhundert ist das Dessin meist noch etwas reliefirt; so war es in der (nicht mehr vorhandenen) Sacristei von S. Elena zu Venedig 1479, wo die länglich sechseckigen, weiss und blauen Plättchen abwechselnd einen schwarzen Adler und einen Zettel mit dem Namen der Stifter, Giustiniani, enthielten; zu den prächtigen Intarsien der Wandschränke gewiss die zierlichste Ergänzung: Sansovino, Venezia, fol. 76. — Ein Verding solcher Platten zu Siena 1488, Vasari III, p. 688, Nota 1 (Le M. VI, p. 141, Nota). v. di Signorelli. — Die jetzt ganz ausgetretenen in den vaticanischen Loggien, welche Rafael bei den Robbia in Florenz bestellte, Vasari IV, p. 363 (Le M. VIII, p. 42), v. di Raffaello, waren glatt. — Diejenigen im unzugänglichen obersten Stockwerk der Loggien, aus der Zeit Pius IV., sind nicht mehr erhalten. — Das Paviment der Capp. Lando in S. Sebastiano zu Venedig, 1510, das Familienwappen von Blumen, Blättern, Waffen und Thieren umgeben; vielleicht Arbeit aus Faenza; vgl. Archiv. stor. dell' arte, II, p. 389.

## § 161.

### Die Inscriptionen und die Schönschreiber.

Die Inschriften, als integrirender Theil von Kunstwerken, wurden in diesem Zeitalter den römischen Inscriptionen der besten Zeit nachgebildet.

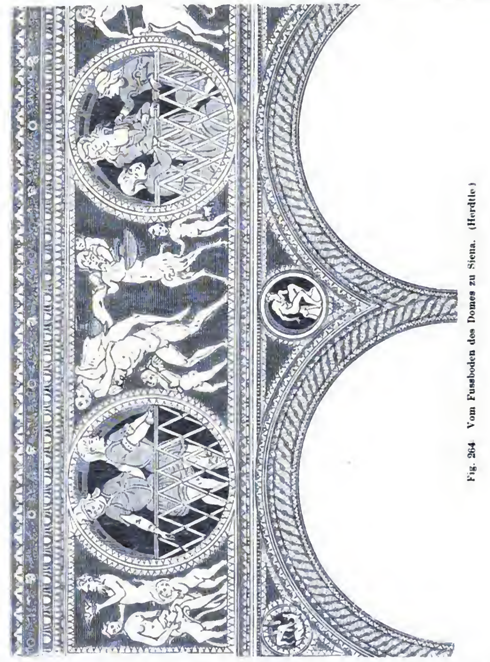


Fig. 264. Vom Fussboden des Domes zu Siena. (Herdtle.)

Da der Buchstabe für schön gilt an sich, so wird er bisweilen in riesiger Grösse angewandt, wie eine andere Kunstform.

Die Inschrift an der Fassade von S. Maria novella in Florenz, von L. B. Alberti (vgl. S. 137), in Porphyr incrustirt; Vasari I, p. 110 (Le M. I, p. 98), Introduzione.

Die riesige Inschrift aussen am vaticanischen Palast (Ostseite) nach eigener Angabe Julius II., der den Bramante wegen seiner beabsichtigten Hieroglyphen oder Rebus auslachte; Vasari IV, p. 158 (Le M. VII, p. 133), v. di Bramante.

Um die Mitte des XVI. Jahrhunderts lebte in Padua der Priester Francesco Pociviano, genannt Mauro, welcher im Malen und Schreiben alle Kalligraphen und im Meisseln von Buchstaben alle Sculptoren übertraf, und Bembo's Grabschrift im Santo meisseln durfte; auch für Inschriften in Fresken liess man ihn kommen; Scardeonius, in Graev. thesaur. IV, III, Col. 429, wo noch ein anderer dortiger Schönschreiber Fortebraccio erwähnt wird.

Ueber den Zusammenhang mit der Epigraphik als Literaturzweig s. Cultur d. Renaiss. III. Aufl. S. 310. — Ein ganzer Kreuzgang, der von S. Maria sopra Minerva in Rom, unter Paul II. „pulcherrimis epigrammatibus historiisque“ geschmückt; Vitae Papar., ap. Murat. III, II, Col. 1034. — Inschriften in Schlafzimmern, Ang. Politiani carmina.

Die sehr grosse Inschrift im obern Friese von Pal. Pandolfini in Florenz. — Häufig in Fensterfriesen seit Pal. di Venezia zu Rom Motti oder Namen in vielfacher Wiederholung.

Bei Festdecorationen die bekannten hängenden Inschrifttafeln, welche das jetzige Italien nur noch als Theateraffichen anwendet; z. B. bei dem Possesso Alexanders VI. 1492: una tavola al modo antico pendente, Corio, stor. di Milano, fol. 451 ss., wo auch colossale, von Schnörkeln reich umgebene Chiffern in dem Schattentuch über der Strasse gerühmt werden.

Ein heiterer Gegensatz zu der Strenge der grossen römischen Uncialen wird bisweilen darin gefunden, dass Kinderfiguren dieselben umspielen.

Vielleicht am frühsten in einer Friesmalerei des Pordenone an einem Privathaus in Mantua, Vasari V, p. 113 (Le M. IX, p. 34), v. di Pordenone und Armenini, l. c. p. 205. — Dann an dem Friese des Chorstuhlwerkes des Fra Damiano in S. Domenico zu Bologna, § 152.

Die Kalligraphie, in der italienischen Schrift des XV. Jahrhunderts auf höchste Einfachheit und Schönheit gerichtet, überlebte auch das Eindringen des Bücherdruckes trotz der vorherrschenden Eleganz desselben noch lange.

Das Bedürfniss nach Miniaturen hielt sie am Leben. Der Kalligraph des Miniators Clovio, Monterchi, wird erwähnt Vasari VII, p. 560 (Le M. XIII, p. 132), v. di Clovio. Die Kalligraphen nennen sich in der Regel selbst.

Ueber die vielleicht auf Lionardo zurückgehenden Versuche zur Reform der Buchstaben, wie sie u. A. bei Luca Pacioli, Divina proportione (ed. Winterberg) hervortreten, vgl. Dehio im Repertorium für Kunstwissenschaft, IV, S. 269 ff.

# VI. Kapitel.

# Die Fassadenmalerei.

## § 162.

### Ursprung und Ausdehnung.

Von der gemalten Decoration ist ein Hauptzweig, die Fassadenmalerei, nur durch verhältnissmässig wenige und für die Herstellung des Ganzen unzureichende Reste vertreten, nachdem sie einst die Physiognomie ganzer Städte wesentlich hatte bestimmen helfen.

Ihr Ursprung ist in den Madonnen u. a. heiligen Darstellungen zu suchen, mit welchen man im Süden von jeher die Mauern geschmückt haben wird. (Sehr alte in Assisi, Perugia etc.; Einzelnes aus dem XIV. Jahrhundert, wie z. B. eine Madonna mit Heiligen und blumenbringenden Engeln, von Stefano da Zevio, in Verona.) Den Rest der Fassade schmückte man etwa mit einem Teppichmuster.

Im XV. Jahrhundert neben wachsender Fertigkeit im soliden Frescomalen und in der Perspectivik regt sich die Lust an den Zierformen des neuen Baustyles und das Bedürfniss, dieselben gerade dann gemalt im vollen Reichthum an den Fassaden walten zu lassen, wenn die Mittel nicht ausreichten für Rustica oder Incrustation oder reichere plastische Ausbildung der Bauformen überhaupt, auch wenn man über Symmetrie und deren Proportionen nicht verfügen konnte. Selbst der geringsten Mauer vermochte man jetzt einen hohen Werth zu geben. Dazu die Sinnesweise der Besteller, welche die bunte Fassade so wenig scheuten als die bunte Kleidung; beim Gedanken an die Vergänglichkeit verliess sich jene kräftige Kunstzeit ohne Zweifel darauf, dass die Nachkommen eben so Treffliches würden hinmalen lassen, und urtheilte, dass man geniessen müsse, was der Genius der Zeit biete.

Die Künstler aber, darunter einige der grössten, ergriffen ohne allen Rückhalt den Anlass, monumental, mit grosser Freiheit in der Wahl und Auffassung der Gegenstände, für den täglichen Anblick einer ganzen Bevölkerung malen zu dürfen. Was sie Treffliches schufen, war lauterer, stets gegenwärtiger Ruhm. Dieser Kunstzweig schwang sich empor zu einer ernsthaften Concurrenz mit der reinen Architectur, nachdem er Anfangs wohl nur als öconomisches Surrogat derselben gegolten hatte. In Venedig wird es um 1550 zugestanden: molto più dilettano [a] gli occhi altrui le facciate delle case et de' palagi dipinte per mano di buon maestro che con la incrostatura di bianchi marmi, di porfidi et di serpentini fregiati d'oro (§ 42). Lodov. Dolce, Dialogo della pittura, p. 146, ed. fiorent.

Von dem prachtvollen Anblick, welchen solche Fassaden, oft gassenweise, gewähren mussten, giebt jetzt keine Stadt mehr auch nur einen entfernten Begriff. Von dem wenigen Erhaltenen ist das Wichtigste verzeichnet Cicerone II, I, S. 203 ff.

Im XVI. Jahrhundert galten als besonders reich an farbigen Fassaden: Venedig, Genua, Pesaro und Mantua; Armenini, de' veri precetti etc., p. 205.

163.

Die Besteller.

Es kamen Beispiele vor, da entweder auf Anregung von Fürsten oder auf freiwillige Abrede hin ganze Gebäudereihen oder Gassen einen fortlaufenden gemalten Schmuck erhielten.

Eine gleichartig fortlaufende, wenigstens decorative Malerei ist vorauszusetzen in Ferrara 1472 unter Ercole I., Diario ferrarese, bei Murat. XXIV, Col. 243: im December fing man an, die Hallen der Geldwechsler vor dem Thurm Rigobello zu bauen und die Paläste der Signori und die Buden der Lederhändler (le banche de li calgari?) zu malen. Nachher, Col. 247 heisst es: den Palast der Lederbuden mit Paladinen, d. h. wohl mit den Helden Carls d. Gr.

Lodovico Moro liess in Mailand und Pavia die Vorbauten (§ 112) in den Gassen wegräumen und die Fassaden liess (fece) er malen, schmücken und verschönern; Cagnola, archiv. stor. III. p. 188.

In Brescia am Corso del teatro (Contrada del Gambero) sind noch fortlaufende mythologische Malereien des Lattanzio Gambara erhalten.

Weit häufiger jedoch sind der Natur der Sache nach die von jedem Eigenthümer nach eigenem Geschmack bestellten Fassadenmalereien.

Schon ihr Ausgang von dem Andachtsbilde, § 162, weist darauf hin; sie waren gewiss oft der Stolz des Besitzers und das Kennzeichen seines Hauses, in einer Zeit, da man sich unterscheiden wollte und das Auffallende noch nicht mied.

Auch an öffentlichen Gebäuden hie und da sehr früh Fassadenmalereien, als Ausdruck irgend einer Allen gemeinsamen Idee oder Erinnerung; so war zu Venedig im XIV. Jahrhundert der Pal. del Comune (1324) von allen Seiten mit Malereien, ohne Zweifel politischen Inhaltes, bedeckt; am frequentesten Ort der Stadt, den Portiken des Rialto, war ein Seesieg über König Pipin (Sohn Carls d. Gr.) und eine Weltkarte gemalt, Sansovino, Venezia, fol. 133, 134. — Aehnliche Malereien an einigen damaligen Tyrannenbauten, z. B. am Palastthurm der carraresischen Residenz in Padua, M. Savonarola, bei Murat. XXIV, Col. 1174; vom Palast des Braccio Baglione zu Perugia heisst es um 1500: e era tutta quella casa penta (dipinta) dentro e de fora, de la cima insino a terra, sammt beiden Thürmen. — Selbst die grossen allegorischen Tendenzbilder, durch welche Cola Rienzi bei seinem ersten Auftreten 1347 die Römer aufregte, möchten ebenfalls auf die Mauer gemalt gewesen sein.

§ 164.

Darstellungsweisen der Fassadenmaler.

Die Mauermalerei stellt meist eine mehr oder weniger reiche, decorativ umgedeutete, fingirte Architectur dar, welche durch figürliche Zuthaten jeder denkbaren Art belebt wird. Ohne Zweifel stand auch sie in Wechselwirkung mit der Festdecoration.

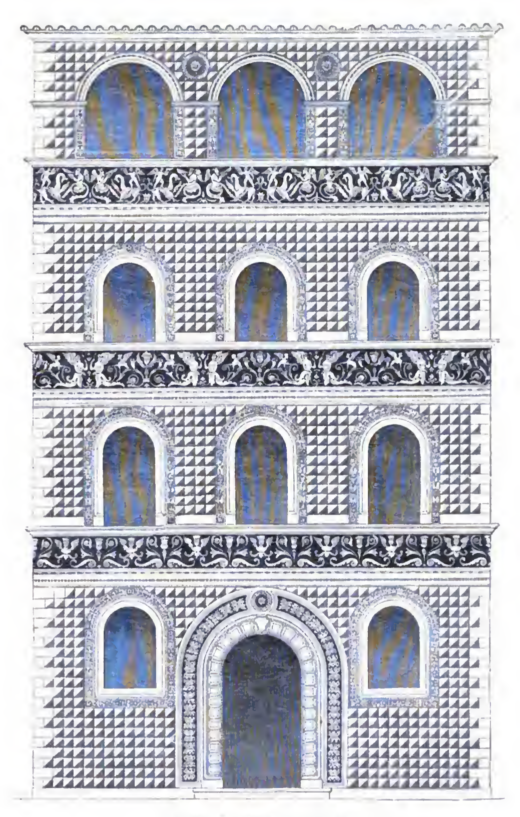


Fig. 265. Sgraffitofassade zu Florenz.

Die schriftlichen Nachrichten, zumal bei Vasari, sind darin einseitig, dass sie fast nur das figürliche Element erwähnen und den grossen decorativen Zusammenhang kaum andeuten.

Eine einzige Gattung blieb, wie es scheint, Hans Holbein d. J. vorbehalten: die illusionäre Darstellung eines wirklichen Gebäudes in perspectivischer Untensicht, an dessen Fenstern, Gängen etc. menschliche Gestalten in der Zeittracht auftreten. (Zeichnungen seiner untergegangenen Fassadenmalereien in der öffentlichen Sammlung zu Basel.) Pompeji enthält Aehnliches, nur ohne das Streben nach Illusion.

Ein grosser Hauptunterschied liegt in den Darstellungsmitteln, indem Vollfarbigkeit, theilweise Farbigkeit, Einfarbigkeit und Sgraffito theils sich ausschliessend, theils neben einander (bisweilen im allerschönsten Contraste) angewandt werden, je nachdem man den Schein der Architectur und der decorirenden Sculptur mehr oder weniger beibehalten will. Später kam sogar noch reliefirter Stucco hinzu.

Alle Vereinfachungen in der Farbe haben den Vortheil, dass das Altern und Verbleichen weniger schnell sichtbar und die Restauration leichter ist als bei der Vollfarbigkeit.

Das Sgraffito wird sogar ohne eigentliches Malen dadurch hervorgebracht, dass die Mauer erst schwarz, dann weiss überzogen wird und hierauf die Zeichnung durch theilweises Wegschaben entsteht (Fig. 265, 266 u. 267). Der Hauptnachtheil liegt darin, dass sich der Staub daran festsetzt. — Vgl. Vasari I, p. 192 (Le M. I, p. 169), Introduzione; — V, p. 206 s. (Le M. IX, p. 110 s.), v. di Morto da Feltre (wo die Erfindung dem Andrea Feltrini zugeschrieben wird, während sie gewiss viel älter ist).

Die Vollfarbigkeit scheint von Anfang an für die Fassaden von Oberitalien, hauptsächlich Venedig, gegolten zu haben; Verona besitzt bis heute ausser mehrern andern Fassaden das vielleicht wichtigste Werk dieser Art: Casa Borella, früher dem Mantegna zugeschrieben, goldfarbige Pilaster mit Arabesken, davon eingefasst historische Darstellungen mit blauem Grunde; Fries mit Festons und Putten etc.

Daneben ein grosser Reichthum von Abstufungen und oft ganz herrlich wirkenden Combinationen: Farbigkeit der Einzelfiguren und der historischen Scenen, oder letzterer allein; dazu das Decorative in zweierlei Steinfarbe, so dass z. B. die fingirte Architectur röthlich, die fingirte Sculptur weiss dargestellt ist; oder erstere weissgrau, letztere, zumal Statuen, Gefässe und Trophäen, gold- oder erzfarbig; höchst unbefangene Behandlung der Festons, bald mehr ideal und steinfarbig, bald realistisch und naturfarbig in Laub und Früchten. — Sehr gute farbige Fassaden an zwei kleinen Häusern auf Piazza delle Erbe zu Verona.

Sodann Abwechselung vollfarbiger und steinfarbiger Partien je nach Stockwerken oder je nach der Bedeutung der betreffenden Mauerfläche.

Endlich die einfarbige Malerei, Chiaroscuro, pitture di terretta, in bloss einer beliebigen Farbe; ausser grau kommen auch grün, roth, violett, goldbraun etc. vor, bisweilen nach Stockwerken und nach einzelnen Theilen derselben wechselnd. — Zuletzt das Sgraffito, s. oben.

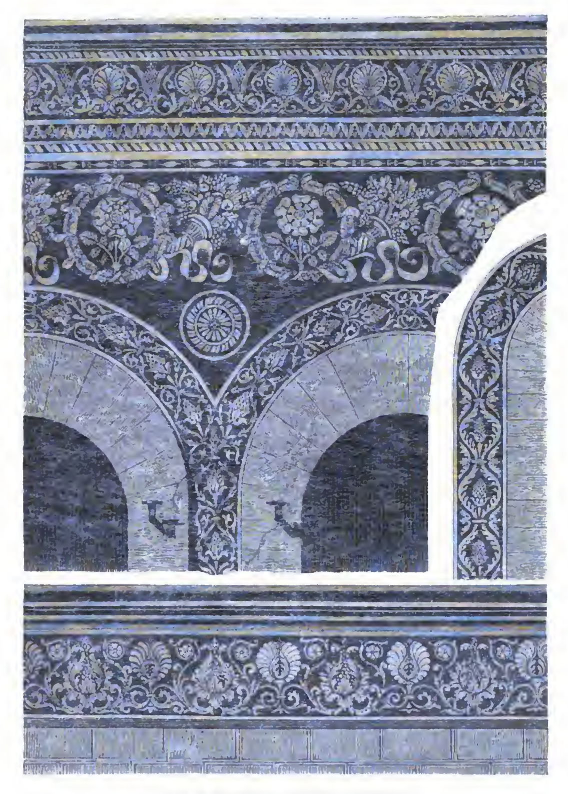


Fig. 266. Sgraffitofassade zu Florenz. (Herdtle.)

Rafael und seine Schule, zumal die grossen Fassadendecoratoren Polidoro da Caravaggio und Maturino verliehen der Farblosigkeit das Uebergewicht und voll-

endeten denjenigen Styl der figürlichen Darstellung, welcher eine gemalte Plastik darstellt, ohne sich doch knechtisch den strengern Voraussetzungen der letztern zu fügen (Fig. 268). — Victorien, Abundantien etc. an der Tiberseite der Farnesina, grau in grau, von rafaelischer Erfindung; — Fries mit der Geschichte der Niobe an einem Hause in Rom, von Polidoro, grau in grau mit Ausnahme des goldbraunen Götterbildes in der Mitte.

§ 165.

## Aussagen der Schriftsteller.

In den Gegenständen hielt sich die Fassadenmalerei die ganze gute Zeit hindurch sehr frei von aller sachlichen Knechtschaft, indem dieselben Einen grossen decorativen Eindruck in reicher Gliederung hervorzubringen, nicht philosophische oder poetische Gesammtgedanken zu verwirklichen hatten.

Letzteres kommt früh genug mit Anbruch der schlechten Zeit, wo sich dann Vasari mächtig wundert über die Tendenzlosigkeit eines Giorgione, dem man erlaubt hatte, lauter Schönheit und Leben auf die Mauer zu malen, Dinge, die Niemand mehr zu erklären wusste. Vasari glaubte es besser zu verstehen und pfropfte in eine Fassade das ganze menschliche Leben (VI, p. 230 s. (Le M. XI, p. 16), v. di Gherardi), in einer Masse von Allegorien.

Die wichtigern Stellen bei Vasari sind folgende:

III, p. 221 (Le M. V, p. 51 s.), v. di Don Bartolommeo; — ib. p. 221 (Le M. V, p. 141), v. di Verrocchio; — p. 392, 395, 406, 407 (166, 168, 178, 179), v. di Mantegna; — III, p. 510 (V, p. 278), v. di Pinturicchio.

IV, p. 95 ss. (Le M. VII, p. 83 ss.). v. di Giorgione; — p. 420 (Le M. VIII, p. 98 s.), v. di Marcilla; — IV, p. 490 (VIII, p. 147), v. di San Gimignano; — IV, p. 592—611 (VIII, p. 222—237), v. di Peruzzi.

V, p. 34, 39 (VIII, p. 275, 295), v. di A. del Sarto; — p. 98 (IX. p. 22), v. di Alf. Lombardi; — p. 111—117 (IX, p. 33 bis 38), v. di Pordenone; — p. 135 s. (IX, p. 51 s.), v. di Girol. da Treviso; — p. 141—154 (IX, p. 56—65), v. di Polidoro e Maturino; — p. 179 s. (p. 88), v. di Bagnacavallo; — p. 206 (IX, p. 110), v. di Morto da Feltre; — p. 292, 297, 308, 314, 315, 319, 320 (IX, p. 181, 185, 193, 198, 199, 203, 204), v. di Fra Giocondo; — p. 453 (X, p. 5), v. di Ant. da Sangallo giov.; — p. 596 ss. (X, p. 144 ss.), v. di Perino; — p. 634 s. (X, p. 177 s.), v. di Beccafumi.

VI, p. 18 (X, p. 210), v. di Soggi. p. 230—237 (XI, p. 15—22), v. di Gherardi; — p. 256 (XI, p. 39), v. di Puntormo; — p. 366 ss. (XI, p. 132 ss.), v. di Sanmicheli; — p. 384 s. (XI, p. 146), v. di Sodoma; — p. 450 ss. (XI, p. 215 s.), v. di Aristotile; — p. 466, 475, 507, 513, 520 (XI, p. 228, 237, 265, 270, 276, 282), v. di Garofalo; — p. 542 (XI, p. 294), v. di Rid. Ghirlandajo.

VII, p. 45 (XII, p. 81 s.). v. di Salviati; — p. 76—88 (XII, p. 106—117), v. di Taddeo Zucchero; — VII, p. 417 (XIII, p. 11), v. di Primaticcio; — p. 428—433 u. 462 (XIII, p. 20—22 u. 48 s.) v. di Tiziano.

Ausserdem zerstreute Notizen bei Gaye, carteggio I, p. 334 (über die man-

tuanischen Fassadenmaler Polidoro und Guerzo 1495) und II, p. 137 (Giorgione's Fresken); — im Anonimo di Morelli (bei Anlass der Casa Cornaro in Padua, und des Pal. del Podestà in Bergamo, sowie der dortigen Porta pinta); — Lomazzo, trattato dell' arte, p. 227 s., 264, 271 (zusammenhängende Stellen über lombardische

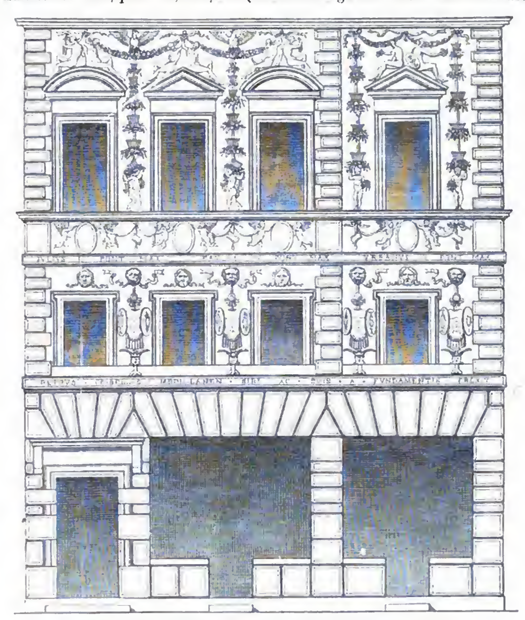


Fig. 267. Sgraffitofassade an Via S. Lucia in Rom. (Nach Letarouilly.)

Fassadenmaler); p. 413 (über Dosso Dossi); — Milanesi III, p. 65 s. (Sodoma's mit einem Pferd bezahlte Fassade).

Sansovino, Venezia, ergiebt ausser dem sonst Bekannten wenig, z. B. fol. 143 eine Fassade des Battista Moro; — fol. 135 über den Fondaco de' Tedeschi. Die Fresken Tizians an diesem Fondaco beschreibt in Kürze auch Ridolfi (bei Ticozzi, vite de' pittori Vecelli, p. 22) und zwar ohne nur eine Deutung zu versuchen, die sich auch in der That unmöglich geben liess.

Serlio, architettura, fol. 192, im IV. Buche, wichtige Stelle, hauptsächlich das Lob des Chiaroscuro.

Eine von Albrecht Dürer in Venedig gemalte Fassade wird unter den grossen Sehenswürdigkeiten Italiens aufgezählt. Lettere pittoriche III, 166, in einem Briefe des Doni an Carnesecchi.

Armenini, S. 202 ff., spricht schon dem Vasari nach.

Einer fast ganz untergegangenen Kunstgattung dürfen wir hier nicht mit umständlich ergänzenden Hypothesen nachgehen, zumal da die Nachrichten, wie bemerkt, die decorativen Theile kaum erwähnen. Eine rasche Uebersicht des Inhaltes mag genügen.

## § 166.

### Gegenstände der Fassadenmalerei.

Zunächst gehören viele einzelne Figuren dem Gebiete neutraler Schönheit an und wirken wesentlich als symmetrisch füllend, sind auch wohl mit dem fingirten baulichen Gerüste wesentlich verbunden.

Attituden, nackte Gestalten jeder Art und Farbe, bisweilen als Tragfiguren, ja als Hermen; — ferner Genien, besonders Kinder (Putten) in Menge; Sirenen, Züge von Tritonen und Nereiden als Friese; — auch Tritone und Nereiden zu zweien, Medaillons haltend; — einzeln und scheinbar oft in Nischen: Helden und Philosophen, ohne Namen und bestimmte Beziehung.

Das Religiöse nimmt bald nur ein Hauptbild nach alter Art, bald die ganze Fassade in Anspruch.

Hauptbilder: Crucifixus mit Heiligen, Madonna mit Heiligen; Paradies oder Sündenfall; — Alles mit Genrescenen derber Art verträglich, wie eine Fassade in Verona beweist.

Gehört die ganze Fassade dem christlichen Bilderkreise an, so erscheinen noch andere biblische Geschichten; — als Füllfiguren Propheten, christliche Tugenden; — als Friese: die Völker, welche der Roma-Fides ihren Tribut bringen, Türkensiege, Thaten Simsons u. dgl.

Allegorien kommen in der guten Zeit wenige und offenbar mehr um der Schönheit des Motives willen gewählte vor.

So am Fondaco de' Tedeschi zu Venedig (seit 1504, mit den herrlichsten Malereien des Giorgione, Tizian u. A. ringsum, wovon jetzt kaum mehr ein Schimmer sichtbar) die berühmte Figur Tizians, welche bald als Judith, bald als Germania galt; anderswo Venezia als Löwenreiterin. — Dann die eben genannte Roma mit den Attributen der Fides.

Ceremonien und Aufzüge finden sich hauptsächlich in Friesen; an Triumphzüge jeder Art waren Poesie und Malerei längst gewöhnt.

Ueber die Triumphe vgl. Cultur der Renaissance S. 415 ff.; IV. Aufl. II, S. 144 ff. Es sind Züge von Kriegern, Gefangenen, Senatoren, Trägern, welche Beute, zumal kostbare Gefässe, auch Tribute überwundener Völker bringen u. s. w.; auch antike

Spiele, Wagenrennen, dann als heitere Parodie Triumphe von Kinderfiguren, Kriegszüge bewaffneter Kinder; endlich Züge von Pilgern.

Das Profan-Erzählende beginnt mit mythologischen Scenen bisweilen ohne genau bestimmte Beziehung; dann folgt die Urgeschichte der betreffenden Stadt, endlich römische und auch wohl idealisirte gleichzeitige Geschichte.

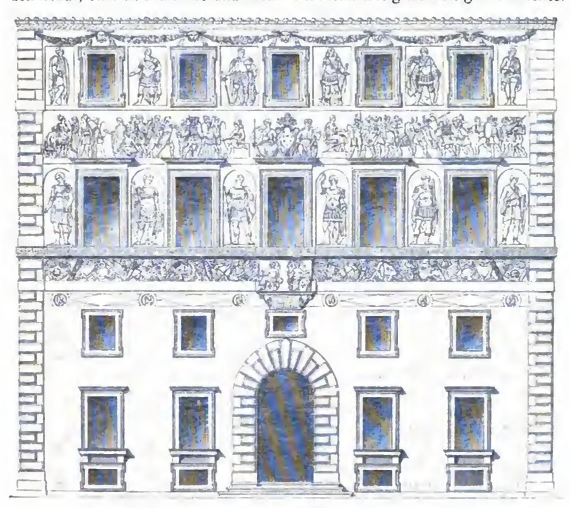


Fig. 268. Bemalte Fassade an Via Giulia in Rom. (Nach Letarouilly.)

Kämpfe des Hercules, Sturz der Giganten, Geschichte der Niobe (Polidoro), Ereignisse aus der Odyssee, Schmiede Vulcans (Rafael), Mars und Venus, und als Probestück der Verkürzung: der schwebende Merkur.

Urmythen von Rom (an Fassaden aus Polidoro's Zeit), von Cortona etc.; — Geschichten Alexanders d. Gr., Cäsars etc.; — als Verkürzungsprobe: der Sprung des M. Curtius (auch bei Holbein).

Von Zeitereignissen: Carls V. Einnahme von Goletta.

Das Genre ist theils durch antike, theils durch völlig naturalistische Scenen vertreten, welche sich harmlos auch zum Heiligen gesellen.

Antike Ringkämpfe und andere Spiele und besonders Darstellungen von Opfern. Eine Bauernhochzeit, ein Tanz von Buckligen, eine Wasserfahrt, u. dgl. m.

Thiere und leblose Gegenstände werden bisweilen mit der grössten Meisterschaft an Fassaden dargestellt. Medaillonsköpfe in Steinfarbe kommen reihenweise vor.

Friese mit Thierkämpfen; — Trophäen und Vasen als Beutestücke gedacht (sehr schön bei Polidoro); — Festons jeder Art, Masken u. s. w.

Medaillons mit den Köpfen der zwölf ersten Kaiser; — mit Köpfen von Cardinälen etc.

Die Fresken an Gartenmauern § 128.

§ 167.

## Ausgang der Fassadenmalerei.

Die Fassadenmalerei fiel schon geraume Zeit vor der Mitte des XVI. Jahrhunderts einem schnellen und gewissenlosen Betrieb anheim, doch gibt die Verwerthung der Motive der guten Zeit auch spätern Leistungen einen bedeutenden Werth, wo die Urbilder nicht mehr vorhanden sind.

Armenini l. c. p. 205: nach dem Tode Polidoro's und Maturino's habe sich der Verfall zunächst im Wiederaufkommen der (in Oberitalien nie aufgegebenen) Vollfarbigkeitgeoffenbart.

Aus der Zeit seit 1530 weit das Meiste dieser Art in Genua (älter ist etwa eine vortreffliche kleine Fassade auf Piazza dell' Agnello); durchschnittlich von geringer Bedeutung, zumal im decorativen Theil; — in Florenz einiges Gute aus ganz später Zeit; — in Verona, wo sich die Einfarbigkeit jetzt erst recht durchsetzt, manches Treffliche venezianischer Schule. — Lombardische Landhäuser aus dieser Zeit, bisweilen völlig bemalt, z. B. eine Villa zu Bissuccio, unweit Varese.

Fassaden aus Malerei und Stucco gemischt sind fast nur noch aus der Barockzeit vorhanden und eher an kleinen Kirchen als an Häusern; — von genuesischen Fassaden dieser Art: Palazzo Pessagno, Salita S. Caterina, schon in reichem Barocco.

(Die bloss stucchirten Fassaden vgl. § 96.)

Auch an den geringern Arbeiten dieser spätern Zeit wird man Wirkungsmittel entdecken, welche darauf hindeuten, was für Kräfte der besten Epoche sich dieser Gattung einst mussten gewidmet haben.

Die ganze Fassadenmalerei, heute eine unverstandene Ruine und von den Reisenden und Künstlern wenig beachtet, müsste im Auftrag einer Regierung in guten Aufnahmen gerettet werden.

Näher verwandt mit der Fassadenmalerei, als man es denken sollte: die decorative Einfassung mancher Miniaturen und namentlich die Verzierungen vieler Büchertitel in Holzschnitt. Letztere stellen gewiss häufig nichts Anderes dar, als was man in den Malereien um Fenster und Thüren herum zu sehen gewohnt war, und zwar in den Büchern von etwa 1480 bis 1550 ganz besonders characteristisch, je noch dem Jahrzehnt.

## § 168.

### Sculptur und Malerei der Wappen.

**Die Wappen, von dem strengern Styl nordischer Heraldik völlig losgesprochen und als freie Prachtaufgabe behandelt, bilden einen nicht unwichtigen Bestandtheil der Fassadenmalerei sowohl als der decorativen Sculptur.**

Italien hatte am wahren heraldischen System so wenig Antheil als an dem ernstlichen Ritterthum, und vermischte unaufhörlich Embleme und eigentliche Wappen. Für diese (hier nicht weiter zu verfolgende) Confusion eine belehrende Hauptstelle bei Decembrius, Vita Phil. Mariae Vicecomitis, Murat. XX, Col. 996. — Auch was Serlio, Ende d. IV. Buches, vorbringt, zeigt, dass er keine Ahnung von der Sache hat. — Entscheidend für die Kunst war, dass man sich weder in der Form der Schilde, noch in den Helmzierden an irgend eine Tradition band und vollends in Betreff der Wappenhalter durchaus nur dem Gesetz der Schönheit folgte.

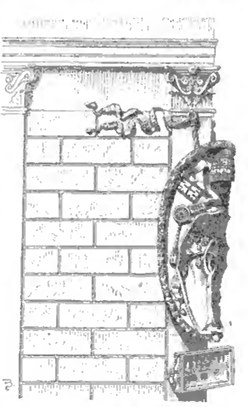


Fig. 269. Päpstliches Wappen am Pal. der Cancelleria.

Gemeisselte Wappenschilde schräg an den Ecken von Rusticapalästen des XV. und XVI. Jahrhunderts (Fig. 269); dann 1537 die colossalen Wappen Carls V. und des Herzogs Alessandro Medici an der Fortezza da basso zu Florenz, ersteres mit zwei nackten lebensgrossen Victorien, letzteres mit zwei andern Figuren; Vasari IV, p. 544 (Le M. VIII, p. 185), v. di Baccio e Raff. da Montelupo; — ein Wappen Clemens VII., jetzt untergegangen; VI, p. 301 (Le M. XI, p. 77), v. di Mosca; — Veränderung eines gemeisselten Papstwappens unter einem neuen Pontificat, ibid. 303 (Le M. XI, p. 79); — colossale Wappen Pauls III. in Perugia, wobei zum erstenmal die Wirkung der kräftig vortretenden Tiara und der gekreuzten Schlüssel, in Verbindung mit Festons und Masken hervorgehoben wird, ibid. 306 (Le M. XI, p. 82). — Das Wappen über dem Hauptfenster des Pal. Farnese in Rom, Vasari VII, p. 223 s. (Le M. XII, p. 231), v. di Michelangelo.

Weit häufiger waren die gemalten Wappen, deren schon früh sehr prächtige mit allen irgend passlichen Zuthaten versehene vorgekommen sein müssen, wie z. B. das des Giangaleazzo Visconti, welches die Stadt Siena 1393 an Porta Camollia malen liess für 20 Goldgulden; Milanesi I, p. 33. — Eine besonders reiche Wappengruppe war die bei Anlass des Empfanges der Lucrezia Borgia 1502 am Palast zu Ferrara gemalte: „die Wappen des Papstes, des Königs von Frankreich und des erlauchten Hauses Este, mit Engeln, Hydren und andern schönen Zier-

rathen"; Diario ferrar., Murat. XXIV. Col. 401. — Beccafumi's Fassade mit dem Wappen Julius II. im Borgo zu Rom, Vasari V, p. 634 (Le M. X, p. 177). — Rosso Fiorentino begann seine Laufbahn mit dergleichen; Vasari V. p. 156 (Le M. IX, p. 68 s.), v. di Rosso. — Der grösste aber in diesem Fache muss Jacopo Puntormo, und zwar von früh an gewesen sein; Vasari VI, p. 247, 250, 258 s. 261 (Le M. XI, p. 31, 33, 41, 43), v. di Puntormo. Sein Ruhm stellte sich schon 1514 fest, als Leo X. nach Florenz kam und dessen ganzer Anhang lauter mediceische Wappen in pietre, in marmi, in tele ed in fresco machen liess; Puntormo's Einfassung eines dieser Wappen an der Annunziata, bestehend aus Tugenden, Kinderfiguren etc., entlockte selbst dem Michelangelo einen Ausruf des Entzückens; — andere Wappen von ihm im Castell, an Casa Lanfredini, in Casa Spina zu Florenz; alles wohl längst nicht mehr vorhanden, aber ohne Zweifel nachklingend in allen bessern Wappenmalereien des XVI. Jahrhunderts; vielleicht schon in dem ebenfalls untergegangenen Wappen Pauls III. von Francesco Salviati an einem Palast in Rom, „mit einigen grossen und nackten Figuren, welche den grössten Beifall fanden", Vasari VII, p. 15 (Le M. XII, p. 55), v. di Salviati.

In einem später umgebauten Theil des Vaticans scheint sich ein von Genien begleitetes Wappen Julius II. befunden zu haben, von Rafaels Hand oder unter seiner Leitung gemalt. Laut Dehio's sehr einleuchtender Ansicht (Jahrbuch der königl. preuss. Kunstsammlungen I) wäre der bekanntePutto al fresco in der Accademia di S. Luca ein ausgesägter Rest dieser Malerei. Ein Schüler Rafaels, vielleicht Giulio, hätte dann den als Rafael geltenden Jesaias in S. Agostino gemalt und für dessen Begleiter die beiden Putten des Wappens entlehnt; der eine davon wäre also die Wiederholung desjenigen von S. Luca, mit welchem er zusammenstimmt.

Von den Wappen, welche die Regierungen in allen Ortschaften ihres Gebietes malen liessen (Milanesi II, p. 397, zum Jahr 1482), und vollends von den fürstlichen Wappen und Devisen, mit welchen Gastwirthe ihre Locale schmückten (Lomazzo, p. 349 mit komischer Entrüstung gegen solchen Missbrauch). ist hier nicht nöthig zu reden. — Auch von Wappen, welche neugewählte Beamte in den betreffenden Gebäuden malen oder meisseln liessen (Pal. de' Tribunali zu Pistoja, Pal. del Podestà zu Florenz) ist keine in künstlerischer Beziehung nennenswerthe Reihe vorhanden.

## VII. Kapitel.

# Malerei und Stucchirung des Innern.

### § 169.

#### Friese und Wanddecorationen.

Von der decorirenden Malerei des Innern sind zunächst zu erwähnen die Friese flachgedeckter Säle und Zimmer, welche als Mittelglied zwischen der cassettirten und bemalten Decke und den mit Teppichen behangenen oder sonst verzierten Wänden meist vollfarbig ausgeführt wurden.

Ob aus dem XV. Jahrhundert und aus der besten Zeit des folgenden etwas Wichtiges von dieser Art erhalten ist? — Der Fries konnte fortlaufend oder mit Unterbrechung durch wirkliche oder gemalte Tragfiguren gemalt sein; sein Inhalt genreartig, mythologisch, oder historisch; zur Zeit des Barockstyles besonders Schlachten u. a. Scenen aus der römischen Geschichte; seltener Landschaften und Ansichten von Gebäuden. (Letzteres in der obersten Halle der vaticanischen Loggien.)

Von namhaften Meistern werden angeführt: Gio. da Udine, Fries von Kindern, Löwen, Wappen etc. über einer als Scheinincrustation gegebenen Wandbemalung, nicht mehr vorhanden, Vasari VI, p. 544 ss (Le M. XI. p. 305), v. di Udine; — Pordenone's Fries von Kindern mit einer Barke, im Pal. Doria (zu Genua?); — Battista del Moro, Friese mit Schlachten in Pal. Canossa zu Verona, Vasari V, p. 297 (Le M. IX, p. 185), v. di Fra Giocondo; — Perin del Vaga, Fries mit weiblichen Figuren bei Gianettino Doria zu Genua, ibid. V, p. 616 (Le M. X, p. 161), v. di Perino; — Dan. da Volterra's Friese im Pal. Farnese zu Rom, ibid. VII, p. 56 (Le M. XII, p. 90), v. di Ricciarelli. — Zu Schnellprodukten werden solche Friese dann mit Taddeo Zucchero, ibid. VII, p. 76, 82 s., 90 (Le M. XII, p. 107, 112, 118), v. di T. Zucchero.

Erst aus noch späterer Zeit (1587) die Theorie dieser Friese bei Armenini, de' veri precetti etc. p. 185: ihre Höhe solle zwischen $^1/_5$ und $^1/_4$ des Gemaches betragen, Architrav und Sims eingerechnet; der Inhalt pedantisch vorgeschrieben etc. Die Wand unter den Friesen, eigentlich für Arazzen bestimmt, erhielt doch (Genua ausgenommen, wo sie bis auf den marmorirten Sockel weiss blieb) eine Art von Decoration, gewiss noch sehr schön (Arabesken) bei Perin del Vaga (Engelsburg), sonst aber z. B. in der Lombardei nur eine oberflächlich gemalte Scheinarchitectur von Säulen, Incrustationen und grünen Festons. — Ibid, p. 197 über die Friese in Gartensalons.



Fig. 270. Pfeiler vom Monasteromaggiore zu Mailand. (Lasius.)

Bisweilen bemalte man die Wände mit Scheinteppichen, a damaschi, wie in der sixtinischen Capelle, und wie Julius II. (Gaye II, p. 488) es anzuordnen drohte, wenn ihm seine Maler in den vaticanischen Sälen nicht Genüge leisten würden. Aber auch in solche Scheinteppiche wurden bisweilen wieder Historien hineingemalt; Lomazzo, l. c. p. 317.

Sculpirte Friese, wie z. B. der aus Waffen und Trophäen bestehende im Pal. von Urbino (jetzt nicht mehr an Ort und Stelle, sondern besonders aufgestellt) blieben natürlich eine seltene Ausnahme; Vasari III, p. 72, Nota 1 (Le M. IV, p. 206 und Nota), v. di Franc. di Giorgio; — noch ein Beispiel: im Pal. del Te zu Mantua ein Fries aus Stucco mit römischen Soldatenscenen nach der Trajanssäule, Armenini, p. 185.

Die Malereien über den Kaminen (§ 146) haben öfter irgend eine ungezwungene Beziehung auf das Feuer, z. B. die Werkstatt des Vulcan mit Venus, Vasari V, p. 586 (Le M. X, p. 107), v. di Giulio Romano. — die Friedensgöttin, Waffen verbrennend, ibid. p. 598 (X, 146), v. di Perino, — „cose ignee“, wie Armenini, l. c. p. 201, wünscht. — Auch bezuglose Oelgemälde, denen man einen Ehrenplatz gönnte, kamen wohl über das Kamin zu stehen; Vasari VI, p. 467 (Le M. XI, p. 229), v. di Garofalo. — Kaminfresken in Frankreich, ibid. VII, p. 34 (Le M. XII, p. 72), v. di Salviati.

Neben jenen flüchtig gemalten Scheinarchitecturen, von welchen Lomazzo spricht, gab es doch schon seit Anfang des XVI. Jahrhunderts bessere, von Meistern, welche im Stande waren, eine gewisse Illusion in reichen Bauformen hervorzubringen. Was von Peruzzi in dieser Weise Gemaltes noch vorhanden ist, weiss ich nicht anzugeben. Im Speisesaal von Giovio's Villa (Paul. Jov. Musei descriptio) war eine Scheinhalle sehr täuschend gemalt. Für die Zeit um die Mitte des XVI. Jahrhunderts Vasari VII, p. 108 (Le M. XII, p. 134), v. di Zucchero. — Wie schon Bramante sogar eine wirkliche Vertiefung zu Hülfe nahm, um einen Halleneffect hervorzubringen, s. § 83.

## § 170.

### Decorative Bemalung von Bautheilen.

Gemalte Pilaster, Bogenfüllungen und Friese, welche als Einfassungen von Fresken des XV. Jahrhunderts häufig vorkommen, erhalten eine Ausfüllung mit Zierformen, welche wesentlich von der in der Marmordecoration vorkommenden abgeleitet ist.

Eine Aufzählung solcher einrahmenden Malereien zumal der peruginischen Schule s. Cicerone, S. 277, ff.; V. Aufl. II, S. 188. — Von den Florentinern soll Andrea di Cosimo und besonders Filippino Lippi das grösste Verdienst dabei gehabt haben; Vasari III, p. 189 (Le M. V, p. 32), v. di Cosimo Rosselli; ibid. p. 461 s., 473 (V, p. 242, 250), v. di Filippino Lippi. — Bei den Paduanern, welche schon in ihren Bildern selbst so viele reichornamentirte Architectur darstellen, mag Squarcione mit seiner Sammlung (§ 25) den Hauptanstoss gegeben haben, doch malte um 1453 ein Donatello bewunderte Decorationen im Bischofshof

zu Treviso (Memorie trevigiane I, p. 97 und 111), und diess könnte wohl der berühmte Florentiner gewesen sein; über dessen damaligen Aufenthalt im östlichen Oberitalien, Vasari II, p. 411, Nota (Le M. III, p. 257, Nota), v. di Donato.

Schon die Steinfarbe, hie und da mit etwas Gold, bringt eine nahe Verwandtschaft zur gemeisselten Decoration mit sich. Sehr schön in den Einfassungen von Mantegna's Fresken (Eremitani, Padua) der Contrast des Steinfarbigen mit den farbigen Festons, an welchen Putten klettern.

Wichtiger ist die Decoration der wirklichen Pilaster, Friese etc. zumal in den oberitalienischen Kirchen, wo die Construction aus Backstein mit Mörtel keinen bessern Ersatz für den mangelnden Adel des Stoffes zu finden wusste als eine oft sehr reich figurirte, vollfarbige Bemalung.

An irgend eine sachliche Beziehung band man sich dabei nur oberflächlich oder gar nicht (vgl. § 134); die tausendfach vorkommenden Putten oft kindlich muthwillig; ein Nereidenzug als Fries in der Cupolette der von Falconetto (§ 26) ausgemalten Capelle in S. Nazario e Celso zu Verona. Gute bloss ornamentale Arabesken auf dunklem Grunde, an den Pfeilern dieser Kirche, sowie in der Incoronata zu Lodi (Battagio; vgl. § 83); — vorherrschend ornamentale vielleicht von Alessandro Araldi (st. 1528) am ältern Theil der Pilaster von S. Giovanni zu Parma; — Aehnliches in S. Sisto zu Piacenza; — edel und reich die Pfeilerbemalung in Monastero maggiore zu Mailand (Fig. 270), dessen hintere Hälfte ein fast völlig rein erhaltenes Beispiel lombardischer Decoration ist. — Endlich gehören hieher die aus je drei farbigen Pilasterflächen bestehenden Wandpfeiler der Libreria im Dom von Siena.

Unter den vorherrschend figurirten Decorationen, zum Theil aus Correggio's Schule, sind zu nennen: der Fries in S. Giovanni zu Parma und derjenige (mit lauter Genien) in S. Benedetto zu Ferrara. Schon später und schwülstiger: die Sachen in der Steccata zu Parma, in S. Francesco zu Ferrara (von Girolamo da Carpi) u. A. m.

Ein Unicum sind die ausgedehnten Malereien, welche Luca Signorelli an den Wänden unterhalb seiner berühmten Weltgerichtsfresken im Dom von Orvieto anbrachte; grau in grau gemalt, ahmen sie Steinsculpturen nach, wie sie S. gerne in seinen Bildern darstellte, und zwar reiche Arabesken sowohl als Figürliches, letzteres mit einer Menge von Beziehungen auf die Hauptbilder; — in der Mitte der Felder vollfarbig und theils rund, theils quadratisch eingefasst, die Halbfiguren der Dichter des Jenseits.

## § 171.

### Gewölbemalerei der Frührenaissance.

Die Gewölbemalerei, während des ganzen Mittelalters in den italienischen Kirchen heimisch, hatte hie und da etwas von demjenigen decorativen Character, den sie einst bei den Römern gezeigt hatte.

Es ist hiemit hauptsächlich die Decoration von Cimabue in der Oberkirche S. Francesco zu Assisi gemeint (drittes Kreuzgewölbe des Langhauses, vom Portal

an gezählt): Medaillons mit Brustbildern, Festons aus Vasen hervorspriessend, welche von Genien auf dem Haupt getragen werden u. s. w. Eine deutliche Nachwirkung altchristlicher Gewölbemalereien.

Sonst aber herrschen, zumal in der Schule Giotto's, an den Gewölben heilige Gestalten und selbst Historien (Incoronata zu Neapel) auf blauem Grunde vor, und auch die Renaissance ging häufig darauf ein. Die Halbkuppeln der Chornischen erhielten grosse Frescodarstellungen der himmlischen Herrlichkeit, mit der Himmelfahrt Christi oder Krönung Mariä (Filippo Lippi, Borgognone, Melozzo); auch behauptete die Gewölbemalerei im eigentlichen Sinn, wovon unten, einen sehr hohen Rang.

Eine reichere Blüthe decorativer Gewölbemalerei ergab sich dann im XV. Jahrhundert, zugleich mit der zunehmenden Befreiung vom Kreuzgewölbe (welches kein Mittelbild duldet) und von den Rippen und Gurten (§ 48). Dieselbe Fähigkeit, gegebene Flächen in denkbar schönster Weise auszufüllen, welche sich im Marmor (§ 131, 134) und in der Holzdecoration (§ 159 ff.) offenbart, äussert sich hier im Gewande der Farbe mit schrankenloser Fülle und Freiheit, in weltlichen Gebäuden wie in Kirchen. Die Urheber sind zugleich grosse Historienmaler.

Zu den frühsten, vielleicht noch halbgothischen Arbeiten mochten die goldenen Thiere auf blauem Grund an den gewölbten Decken im Castell von Pavia gehören, welche die Ergänzung zu den berühmten Wandfresken bildeten (Anonimo Morelli). Der blaue Grund schon in den schönsten decorativen Mosaiken des V. Jahrhunderts.

Das späteste gemalte gothische Masswerk, gold auf blau, § 23.

Zunächst musste dann die Renaissance schon vorhandene gothische Gewölbe decoriren; — herrliche Malereien in der Chormuschel von Mantegna's Capelle in den Eremitani zu Padua, grüne Festons mit weissen Bändern auf blauem Grund, dazwischen Figuren und Medaillons; — ferner die des Girol. Mazzola an den oblongen Kreuzgewölben im Hauptschiff des Domes von Parma, farbige Medaillons mit Brustbildern, Putten, Festons etc.; die Rippen zweifarbig eingerahmt. — Endlich enthält eines der ältern Zimmer des Appartamento Borgia im Vatican, mit Fresken angeblich von Pinturicchio, an den Kappen seiner noch fast gothischen Kreuzgewölbe prächtige Arabesken mit farbigen Figuren und goldenen Architecturmotiven auf dunkelblauem Grunde, zum Theil bereits in Stucco reliefirt (wahrscheinlich vor 1495; vielleicht mit Beihülfe des Torrigiano, Vasari IV. p. 260 (Le M. VII, p. 206), v. di Torrigiano).

Im Einklang mit den freiern Gewölbeformen der Frührenaissance und nach völliger Beseitigung der Rippen sind dann namentlich eine Anzahl prächtiger Decorationen in Oberitalien componirt: diejenigen im Querschiff der Certosa von Pavia und der Vorhalle des Hofes daselbst, letztere höchst zierlich und originell in der Anordnung, vielleicht von Bernardino Luini.

Im Hause des Condottiere Colleoni in der Oberstadt von Bergamo ein Zimmer mit der erhaltenen Vòlta a specchio, wo sowohl das Mittelfeld als die Lunetten und die Kappen mit lauter Rundbildern (Halbfiguren von Heiligen. Porträts, Wappen etc.) geschmückt sind, in guter Anordnung, von Meistern der mailändischen

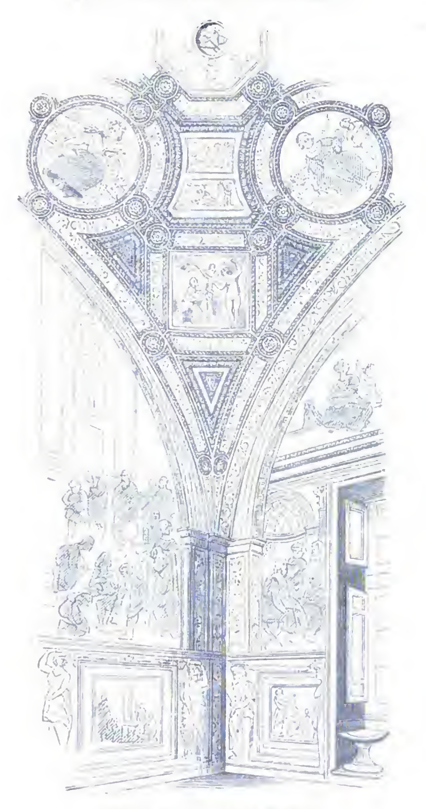


Fig. 271. Stanza della Segnatura. (Nohl.)

Schule um 1470. Die Rundbilder der Kappen werden von steinfarbigen Kinderfiguren getragen.

Die Capelle Falconetto's (§ 170) zu Verona; das Decorative vorherrschend Steinfarbe, die Figuren vollfarbig; offenbar mit eifrigem Streben, sich den antiken Zierformen mehr zu nähern.

Von seinem Mitarbeiter Franc. Morone das freier und leichter componirte Gewölbe der Sacristei bei S. Maria in Organo zu Verona.

Am Gewölbe eines Gemaches neben dem Pavillon Correggio's im Kloster S. Paolo zu Parma ausgezeichnet schöne, mässig figurirte Arabesken auf dunkelblauem Grunde, von Aless. Araldi.

Auch das prächtige Gewölbemosaik in der Sacristei von S. Marco zu Venedig, freischwebendes Rankenwerk mit Medaillons, mag hier wenigstens erwähnt werden.

Endlich ist hier der wenigen erhaltenen kleinen Gewölbe mit elegantem glasirtem Cassettenwerk aus der Werkstatt der Robbia zu gedenken: über dem Tabernakel des Altars im Schiff von S. Miniato bei Florenz; in der Vorhalle der Cap. de' Pazzi bei S. Croce ebenda; in der Vorhalle des Domes von Pistoja etc. Das Hauptwerk, nämlich das Gewölbe in dem Prachtstübchen Cosimo's d. ä. mit reicher figürlicher Zuthat, ist untergegangen; Vasari II, p. 174 (Le M. III, p. 65), v. di Robbia.

## § 172.

### Gewölbemalerei der peruginischen Schule.

Die peruginische Schule fasste bei ihren zahlreichen Gewölbemalereien ihre Aufgabe ziemlich unfrei so auf, als hätte der decorative Teil vor Allem ein Steingerüst zu vergegenwärtigen.

Nachdem man die wirklichen Rippen los geworden, führt sie ein gemaltes Rippenwerk wieder ein und macht gar keinen Gebrauch von der schon bei Mantegna vorkommenden Umdeutung der Kanten in Fruchtschnüre.

Ausfüllung der einzelnen Abtheilungen durch farbige Gestalten oder Rundbilder, und theils farbige, theils steinfarbene Nebenbilder, Nachahmungen von Reliefs u. dgl.

(Ein älterer peruginischer Maler, Benedetto Bonfigli, malte laut Mariotti, lettere pittoriche perugine, p. 225. Nota, in Rom für Innocenz VIII. „schöne und zierliche Grottesken". Er stand indess ausserhalb der Schule Pietro's, mit welcher wir es hier zu thun haben.)

Zum Besten gehören die von Pietro's Schülern gemalten Gewölbe im Cambio zu Perugia;

und das von ihm selbst herrührende in der Stanza dell' Incendio (Vatican), welches Rafael als Werk seines Lehrers schonte, obwohl es sich neben dem grossen und freien Styl seiner eigenen Compositionen sehr ängstlich ausnimmt.

(In der Camera della Segnatura hat Rafael zwar die Einteilung und mehrere kleinere einzelne Darstellungen, von Sodoma, beibehalten, die Hauptfelder des Gewölbes aber neu gemalt. Da diese vaticanischen Räume, und zwar ziemlich sorglos und ungenau, mit Kreuzgewölben gedeckt sind, so können die genannten Decorationen nicht eigentlich als massgebend für die Renaissance gelten, Fig 271.)

Pinturicchio (§ 171) ist in der Anordnung seines Chorgewölbes in S. Maria del Popolo zu Rom ganz besonders herb und steinern, obwohl das Detail schöne

Partien und das Ganze (mit Mariä Krönung und den Kirchenvätern, Evangelisten und Sibyllen) eine ernste Wirkung hat.

Die von ihm ausgemalte Capelle in Araceli und die Sacristei von S. Cecilia (vielleicht von ihm) sind im Gewölbeschmuck wenigstens beachtenswerth.

Einen grossen Fortschritt in der Kenntniss der Farbenwirkung, in der Freiheit der Eintheilung und in der Fülle und Auswahl der Zierformen zeigt dann sein Gewölbe (eine volta a specchio, § 55) in der Libreria des Domes zu Siena. Der sehr liberale, nur auf möglichste Schönheit dringende Abschnitt des mit ihm 1502 geschlossenen Contracts (§ 174) bei Vasari III, p. 519 (Le M. V, p. 286), Comment.




Fig. 272. Loggien im Vatican zu Rom.

zu v. di Pinturicchio und bei Milanesi III, 9. Schon verräth sich in der Abwechselung der Farbenflächen ein Einfluss antiker Malereien in der Art der Titusthermen. (P.'s Malereien in der Engelsburg sind untergegangen.)

Wiederum auf der herbern Tradition der peruginischen Schule beruhen die Gewölbemalereien Garofalo's in zwei Räumen des erzbischöflichen Seminars zu Ferrara (1519); doch gemildert durch eine gewisse Anmuth des Details und gerechtfertigt durch die Strenge des bloss zweifarbigen Vortrages in den decorativen Theilen. — Ernst und vortrefflich: die ganze Gewölbedecoration in S. Benedetto zu Ferrara (§ 170).

In der Farnesina zu Rom bewunderte man am Gewölbe der Halle links schon

frühe die völlig täuschende Wirkung des gemalten Steingerüstes; Vasari IV, p. 593 (Le M. VIII, p. 223), v. di Peruzzi.

Auch Michelangelo wählte für seine hochernsten Gewölbemalereien in der sixtinischen Capelle ein strenges Steingerüste zur Einfassung, allein er belebte dasselbe durch und durch mit den herrlichsten Füllfiguren jedes Grades und Vortrags und verschiedener Farbe, abgesehen von den Hauptgestalten und Historien.

## § 173.

### Die ersten Stuccaturen.

Neben der Malerei und bald auch in Verbindung mit ihr hatte sich an den Gewölben schon um die Mitte des XV. Jahrhunderts eine plastische Decoration aus Gyps oder Stucco eingefunden, Anfangs wohl zur Darstellung der Cassetten, später zu stärkerer Betonung der Formen jeder Art. (Vgl. § 201.)

L. B. Alberti, der sich der Berechnung und Ausbildung der Stucco-Cassetten für jede Art von Gewölben ausdrücklich rühmt (§ 48), meldet de re aedificatoria L. VI, c. 9: signa und sigilla (d. h. wohl verzierte Quadrate und einzelne Figuren) von Gyps in Formen gegossen und durch einen Firniss (unguentum) dem Anschein des Marmors genähert, seien in zwei Arten üblich: in Relief (prominens) und in Vertiefung (castigatum et retunsum), erstere mehr für Wände passend, letztere mehr für Gewölbe, da hängende reliefirte Theile leicht abfielen. (Um 1450.)

In farblosem Stucco sind in der That Donatello's Reliefs und Ornamente am Gewölbe der Sagrestia vecchia bei S. Lorenzo in Florenz gearbeitet. Es ist die erste vollständige Emancipation vom Gewölbeschmuck des Mittelalters, wahrscheinlich bereits beruhend auf Studien nach (damals besser als jetzt erhaltenen) römischen Gewölben. Ueber diese und andere Stuccosachen Vasari II, p. 396, 407, 415 (Le M. III, 244, 253, 260), v. di Donatello.

Sodann liebten es mehrere Maler des XV. Jahrhunderts, in ihren Fresken und sogar in Tafelbildern (Carlo Crivelli) gewisse Partieen, namentlich Waffen, Attribute und Architecturen erhaben aus Stucco aufzusetzen; wie z. B. in den Fresken der Legende der h. Catharina im Appartamento Borgia (vielleicht von Pinturicchio), wo die Prachtbauten, Triumphbogen etc. erhöht und vergoldet hervortreten; Aehnliches in den Gewölbedecorationen eines dieser Säle, § 171, ist dann schon eigentliches vergoldetes Stuccoornament. Man wünschte ausser der Farbe noch ein stärker wirkendes Element, wenigstens für einzelne Theile der Decoration.

Ausserdem war man im XV. Jahrhundert des Gypses und anderer giessbaren und modellirten Stoffe gewöhnt von der Festdecoration her, wo dergleichen für den Augenblick massenweise verbraucht wurde.

Doch bleibt die Gewölbeverzierung (abgesehen von eigentlichen Malereien) noch das ganze Jahrhundert hindurch wesentlich eine möglichst wohlgefällige Ausfüllung der einzelnen Gewölbetheile mit gemaltem Rankenwerk, Rundbildchen, Putten, Guirlanden u. s. w.

## § 174.

### Einwirkung der antiken Grottesken.

Eine allgemeine Veränderung ging in der ganzen Decoration der Mauern und besonders der Gewölbe vor sich seit der Entdeckung (oder nähern Prüfung) der sogenannten Grotten, d. h. verzierter Räume von Thermen und Palästen des Alterthums. Die Verhältnisse von Stucco und Farbe, sowie die Formen, Eintheilungen und Gegenstände, welche man hier vorfand, machten den stärksten Eindruck auf die beginnende Hochrenaissance und wurden theils mehr unmittelbar nachgeahmt, theils mit dem bisherigen System verschmolzen. Die Nachwirkung dehnte sich auch auf alle übrigen Gattungen der Decoration aus.

Der Name Grottesken, durch spätern Verfall der Gattung zu einer schiefen Bedeutung herabgekommen, bezeichnete damals die von den antiken Grotten abgeleitete Decoration. Der frühste officielle Gebrauch in dem § 172 erwähnten Contract mit Pinturicchio 1502: er sei verpflichtet, das Gewölbe der Libreria zu schmücken mit solchen Phantasien, Farben und Eintheilungen, die er für das Zierlichste, Schönste und Wirksamste (vistosa) halte, in guten, feinen und festhaftenden Farben, nach derjenigen Art (forgia, lies foggia?) und Zeichnung, welche man jetzt grottesche heisst, mit abwechselndem Schmuck der einzelnen Felder (con li campi variati) so schön und zierlich als möglich.

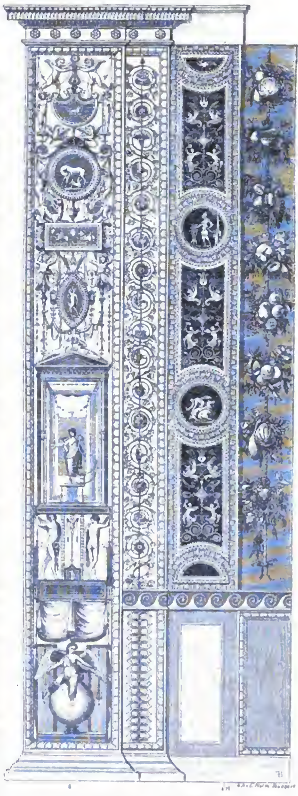


Fig. 273. Aus den Loggien des Vaticans in Rom

Der Anfang des Studiums der „Grotten" soll geschehen sein durch einen gew. Morto da Feltre, von welchem nur Vasari V, p. 201 ss. (Le M. IX, p. 106 ss.), v. di Morto etwas weiss. Derselbe kam jung nach Rom zu der Zeit, als Pinturicchio im Appart. Borgia und in der Engelsburg für Alexander VI. malte, also 1492—1495. Er zeichnete nicht bloss, was er in Rom „Unterirdisches" erreichen konnte (ohne Zweifel besonders die Titusthermen), sondern auch was in der Villa Adriana bei Tivoli und in Pozzuoli, Bajä und Umgegend noch vorhanden war. Hierauf soll er nach einem kurzen Aufenthalt in Rom sich nach Florenz und später nach Venedig begeben haben. Von seinen decorativen Arbeiten in beiden Städten ist nichts mehr erhalten und ebensowenig von denjenigen seines florentinischen Schülers Andrea Feltrini, eines sehr vielseitigen Decorators auch für Fassaden, Zimmerdecken, Prachtfahnen, Laubwerk für kostbare gewirkte Stoffe u. s. w. — Vgl. über den Beginn der Grottesken neuerlich auch Schmarsow im Jahrbuch der preuss. Kunsts. III.

Zunächst musste ein dauerhafterer Stucco wieder erfunden werden, der nicht mehr stückweise abfiel (§ 173). Das Recept Vasari's I, p. 139 (Le M. I, p. 124), Introduz., c. 4; — Hauptstelle Vasari VI, p. 552 (Le M. XI, p. 302 s.), v. di Udine; — statt des Marmorstaubes auch pulverisirte Kiesel, VI, p. 219 (Le M. XI, p. 6), v. di Gherardi. Jetzt erst konnten auch grosse reich cassettirte Gewölbe mit Leichtigkeit hervorgebracht werden.

Die Hauptbedeutung des Stucco war aber, dass er erst das Gewölbe zu einer freien Prachtform (§ 55) erheben half, dass er den Eintheilungen Kraft und Leichtigkeit gab und in der Darstellung von Formen jeder Art mit der Malerei abwechselte und wetteiferte, dann wieder mit ihr gesetzlich theilte, auch leicht in eigentliche Sculptur überging, und alle denkbaren Ziermotive auf jeder Stufe des Idealen oder Wirklichen farbig, weiss oder golden herzauberte.

Rechnet man hinzu, dass gleichzeitig die decorative Malerei bald in, bald ausser Verbindung mit dem Stucco ihr Höchstes leistete, und dass diese ganze Decoration bald mehr für sich, bald mehr für die wichtigsten Fresken existirt, welchen sie zur Einfassung dient, dass die grössten Meister sich ihrer annahmen, und dass jede Schule, jede Stadt das Problem anders auffasste, so ergibt sich ein enormer Reichthum an Motiven, der das aus dem Alterthum Erhaltene unendlich überbietet. Letzterm verdankt man aber den entscheidenden Anstoss, ohne welchen diese grosse Bewegung doch nicht zu denken ist.

## § 175.

### Rafael und Giovanni da Udine.

Es war entscheidend für den neu aufblühenden Kunstzweig, dass Rafael sich in hohem Grade an demselben betheiligte, ihn durch eigene Werke auf die volle Höhe hob und seine wichtigsten Schüler dafür gewann.

Das erste bedeutende Werk, welches den Einfluss der „Grotten" zeigt, Pinturicchio's Gewölbe der Libreria im Dom zu Siena (§ 172), muss bereits dem Rafael bekannt gewesen sein, wenn er (nach Vasari's Meinung) dem Pinturicchio Compositionen zu den dortigen Fresken lieferte oder auch nur, was wahrscheinlicher, sich an der Ausführung der letztern betheiligte.

In Rom, nooch nicht unter Julius II., wohl aber unter Leo X. beginnt, offenbar im Zusammenhang mit seinen Alterthumsstudien (§ 27), seine grosse decorative Thätigkeit, hauptsächlich mit Hülfe des Giovanni da Udine, welcher aus Giorgione's Schule zu ihm gekommen war, und auch in Rafaels Gemälden hie und da für die Nebensachen gebraucht wurde. Vasari VI, p. 549 ss. (Le M. XI, p. 300 ss.), v. di Udine. Ausser den Titusthermen dienten auch die damals noch erhaltenen

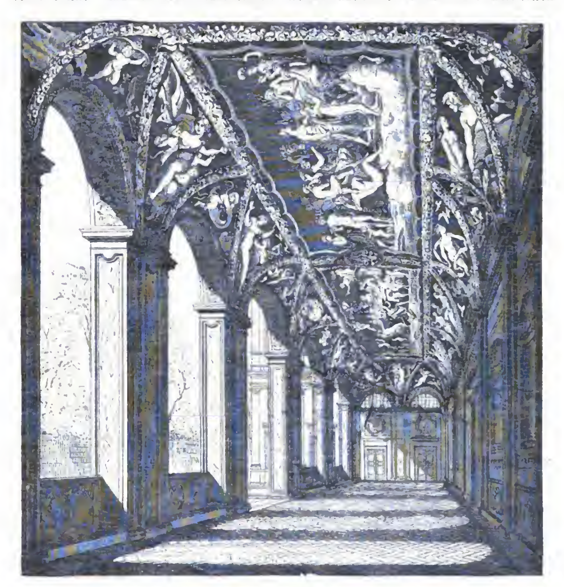


Fig. 274. Halle in der Farnesina zu Rom.

Reste in den Diocletiansthermen und im Colosseum als Muster. (Facsimile von Udine's Studien nach letztern in dem Sammelwerke von Basan.)

Loggien des Cortile di S. Damaso im Vatican: im untern Gang die Gewölbe von Udine, wahrscheinlich bloss nach allgemeiner Anweisung Rafaels ausgemalt mit scheinbaren Cassettirungen oder mit Rebenlauben, welche mit anderem Laubwerk durchzogen und von allerlei Thieren belebt sind; unabhängig von antiken Mustern, ein Werk der besondern Meisterschaft des Udine in solchen Gegenständen.

Der weltberühmte mittlere Gang (Fig. 272), 14 Arcaden mit quadratischen Gewölben a specchio, von Rafael erbaut und ohne Zweifel für die betreffende Ausschmückung so entworfen; letztere soll er (Vasari IV, p. 362 (Le M. VIII, p. 41), v. di Raffaello) vollständig selber vorgezeichnet haben; die Ausführung von Udine und dessen Gehülfen, zum Theil auch von Perin del Vaga (Vasari V, p. 593 (Le M. X, p. 142), v. di Perino); die biblischen Compositionen, vier in jedem Gewölbe, sind von andern Schülern ausgeführt. Die Decoration, mit grösster Freiheit zwischen Stucco und Malerei wechselnd, folgt den antiken Mustern nur in einzelnen Motiven der Gewölbe, in den Laibungen der Bogen und in denjenigen Theilen der Pfeiler, welche aus eingerahmten Einzelbildern bestehen; weit das Meiste ist volle Erfindung Rafaels, namentlich die aufsteigenden, aus Figuren, allerlei Zierrath und Laubwerk jedesmal neu gemischten Füllungen der Hauptpilaster. Schönste und klarste Gliederung und Abstufung des Schmuckes; unermesslicher Reichthum an künstlerischen Ideen jeder Art. Die Fenster, welche aus dem Gang in das Innere des Palastes schauen, heben sich ab von einem himmelblauen Grunde und sind umhängt mit vollfarbigen Fruchtschnüren, welche zu den besten Sachen des Udine gehören. Die zahllosen einzelnen Bildchen, gemalte und stucchirte (zum Theil wie Cameen), sowie aller figürliche Schmuck überhaupt (absichtlich) ohne Bezug auf die biblischen Darstellungen, hie und da direct aus dem Alterthum entlehnt (Fig. 273).

Schon um 1550 wurden die Loggien vollständig für einen Handelsgenossen der Fugger in Antwerpen und noch einmal für Spanien copirt, wobei man selbst den glasirten Fussboden (§ 160) als etwas für die Wirkung Wesentliches nicht vergass. Armenini, p. 180.

Mit den genannten Hauptpilastern nahe verwandt: die drei erhaltenen Seitenrandbilder an Rafael's Tapeten, herrlich im Raum gedacht; das Vorzüglichste mit den drei Parzen.

Von den bloss mit Decoration geschmückten Tapeten, welche Udine entwarf ist nichts erhalten.

Von Udine allein sollen die Stuccaturen und Malereien in der untern Halle der Villa Madama bei Rom herrühren; schon als Bauwerk durch die Abwechselung der Gewölbeformen für den vielseitigsten Reichthum der Decoration und durch ihre Nischen für die Aufnahme von Statuen bestimmt, gewährt die Halle noch in ihrem jetzigen Ruin eine unvergleichliche Ergänzung zu den Loggien. Vasari V, p. 526 (Le M. X, p. 90), v. di Giulio.

Das dritte Hauptwerk, das gemalte Gewölbe des grossen vordern Saales des Appartamento Borgia im Vatican, mit den Bildchen der Planetengottheiten und dem Mittelbilde von vier schwebenden Victorien um ein päpstliches Wappen, vielleicht als Ganzes am meisten antik; die Formen und Farben und ihre Vertheilung im Verhältnisszu den Proportionen des grossen und dabei nicht sehr hohen Saales vollkommen. (Von Udine und Perin del Vaga, erst nach Rafaels Tode; auf Wandfresken berechnet.)

In der Farnesina sind u. a. von Udine die schönen Fruchtschnüre, womit die abgerundeten Kanten der Gewölbe in der vordern Halle (mit Rafaels Geschichten der Psyche) bemalt sind (Fig. 274).

Vieles von dem, was Vasari sonst anführt, ist untergegangen; in Venedig ist noch im Pal. Grimani eine prachtvolle Decke (von Vögeln belebte dichte Laube) und in Udine eine Decke im Pal. Arcivescovile erhalten. — Ob die decorativen Glasmalereien

in einem Gange des dritten Hofes in der Certosa bei Florenz dem Udine angehören, ist zweifelhaft, doch sind von ihm wohl die Fenster der Biblioteca Laurenziana: jedesmal



Fig. 275. Aus Pal. Doria zu Genua. (Nach Gauthier.)

ein mediceisches Wappen umgeben von Arabesken und Zierfiguren von glücklicher Anordnung; die Farben nur sparsam angewandt, um das Licht nicht zu verringern.

§ 176.

## Giulio Romano und Perin del Vaga.

Von Rafaels Schülern war Giulio Romano am meisten in die Alterthumsstudien (§ 27) und auch in die Kenntniss dieser reichen antiken Decoration eingeweiht, und wurde dafür während seiner spätern Laufbahn zu Mantua besonders bei der Ausschmückung des Palazzo del Te in Anspruch genommen. Perin del Vaga, im Dienste des Andrea Doria zu Genua, schmückte seit 1529 in dessen Palast die Decken und Gewölbe mit ausgesuchten Motiven der verschiedensten Art.

Giulio's Fertigkeit im Stucco überhaupt und seine Vorliebe dafür zeigte sich auch an seinem eigenen Hause zu Mantua, innen und aussen; Vasari V, p. 548 (Le M. X, p. 109), v. di Giulio. — Noch in Rom von ihm einige Gewölbe in Villa Lante.

Der Palazzo del Te vor Mantua, von Giulio Romano (§ 54, 119), das vollständigste erhaltene Ganze von vielen decorirten Räumen verschiedener Grösse, Höhe, baulicher Gestalt und Bestimmung, die Decoration vorherrschend als Begleitung von Bildercyklen; diese in den verschiedensten Formen und Anordnungen vorgetragen, sogar ausser dem Fresco auch in Oel. Farbe und Ziermotive gestimmt je nach Massstab und Bestimmung des Raumes; Abwechselung von Gemaltem und weissem oder farbigem Stucco. Ausser dem Palast der Anbau des Casino della grotta mit zierlichen kleinen Räumen um ein Gärtchen herum. Nicht Alles glücklich gedacht, Manches jedoch vom Besten.

In der Stadt Mantua: Palazzo ducale oder Pal. di Corte, die alte Herzogsresidenz: reiche Auswahl decorirter Säle und Zimmer aus verschiedenen Zeiten, seit dem Camerino der Isabella Gonzaga bis zum XVII. Jahrhundert, und einigen modernen Räumen. Von Giulio Romano hier die schöne, geistvoll angeordnete Sala de' marmi (ehemals mit den antiken Statuen des Hauses Gonzaga), die Sala di Giove, u. a. m.

Perino's Arbeiten im Pal. Doria zu Genua: die untere Halle mit eigenthümlich eingetheiltem und geschmücktem Soffito und ringsum laufenden Gewölbezwickeln, an welchen sitzende Göttinnen sehr glücklich angebracht sind; — die Galeria mit den Wandfresken der Helden des Hauses Doria und mit einem Gewölbe der allerhöchsten Pracht, welches alle möglichen flachen und erhabenen, einfarbigen und vielfarbigen Darstellungsweisen auf relativ kleinem Raume in sich vereinigt; — ein Saal mit dem Deckenbild des Gigantenkampfes, dessen Rahmen oder ringsumlaufender Gewölbeansatz ebenso schön als prachtvoll ist; — mehrere Zimmer mit Mittelbildern an der Decke und jeder Art figurirten und decorativen Schmuckes an den Zwickeln, innern Kappen und Lunetten der Gewölbeansichten ringsum (Fig. 275). — (Einige Zimmer, meist weiss stucchirt, sind von etwas neuerem Styl.) Vgl. Vasari V, p. 613 ss. (Le M. X, p. 159 ss.), v. di Perino. — Seine sonstigen äusserst zahlreichen Arbeiten dieses und verwandter Zweige, etwa mit Ausnahme derjenigen[1])

[1]) Ein vorzüglich ausgemalter und decorirter Saal der Engelsburg, jetzt wahrscheinlich zugänglich, ist dem Verfasser nur aus Photographien bekannt.

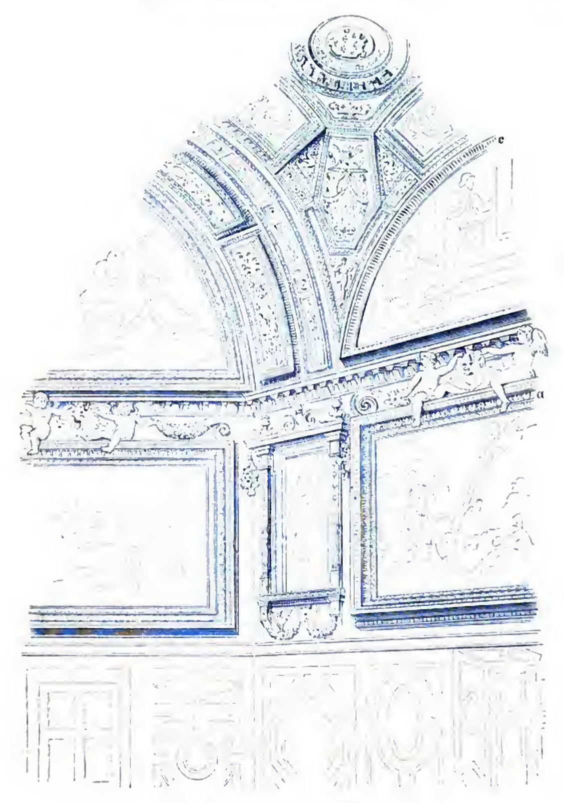



Fig. 276. Aus der Capelle der Cancelleria. (Nohl.)

in der Engelsburg (ibid. p. 628 (p. 172), sind meist untergegangen, und ebenso die Capellen in römischen Kirchen, welche er zuerst mit „Grottesken" in diesem neuern

Sinne geschmückt zu haben scheint (ibid. 621, 626 (p. 165. 170). Doch mag Manches erhalten sein, was seinen Namen nicht trägt, da er in seinen spätern römischen Zeiten Entwürfe für alle möglichen Decorationssachen lieferte, und die Bestellungen zu geringen Preisen an sich riss.

Eine nahe, obwohl nicht genau zu ermittelnde Verwandtschaft mit der rafaelischen Schule verräth auch die ungemein schöne gewölbte Decke im hintern Gartenhaus des Pal. Giustiniani, ehemals Haus des Luigi Cornaro (§ 119), zu Padua. Die Stelle über dieses Haus beim Anonimo di Morelli, wo von Rafael die Rede ist, bezieht sich jedoch nicht auf diesen Nebenbau. — Fabriczy (Zeitschrift für bild. Kunst XXIII, S. 108 ff.) vermuthet in dem Erbauer Falconetto, der 1524 in Rom war, auch den Schöpfer der Decorationen.

## § 177.

### Der weisse Stucco.

Neben dem farbigen Stucco bildet sich eine besondere Uebung des weissen, höchstens mit Gold mässig geschmückten aus, für Räume und Gewölbe, welchen man einen ernsten feierlich plastischen Character geben wollte, sowie auch für solche, welche der Witterung ausgesetzt waren.

Unvergleichlich schön und von den „Grotten“ ganz unabhängig die weisse und goldene Gewölbeverzierung der Antoniuscapelle im Santo zu Padua, ausgeführt von Tiziano Minio, entworfen entweder von Falconetto oder von Jacopo Sansovino: Vasari V, p. 325, Nota 1 (Le M. IX, p. 208 und Nota), v. di Fra Giocondo. — Falconetto's Schwiegersohn, Bartol. Ridolfi von Verona, galt in der Folge als der trefflichste Stuccodecorator dieser Gegenden. Die Stelle aus Lomazzo über andere oberital. Decoratoren § 137.

Das mächtige cassettirte Tonnengewölbe der Sala regia des Vaticans (§ 101) mit Wappen und Genien beinahe in Freisculptur; ein für diese Stelle und für die sich schon neigende Kunstzeit sehr schön gedachtes Werk des Perino und des Daniele da Volterra (dessen sonstige decorative Arbeiten, Vasari VII, p. 50—58 (Le M. XII, p. 85—92), wohl alle zu Grunde gegangen sind).[1] — Offenbar in naher Verwandtschaft hiemit: die letzte Capelle im linken Querschiff von S. Maria del popolo.

Ueber einzelne sehr schöne Motive in farblosem Stucco, von Baldassar Peruzzi, weiss der Verfasser keine nähere Auskunft zu geben. (Titelblatt von Gruners Decorations etc.)

Vorzüglich schön, obwohl nicht mehr ganz rein im Styl, die weissen Stuccaturen in der hintern untern Halle und am Treppenhause des Conservatorenpalastes auf dem Capitol. Sie entstanden vermuthlich noch unter Aufsicht Michelangelo's, welcher auch für St. Peter das Hauptmotiv der vergoldeten Gewölbecassettirung

---

[1]) Nach Luigi degli Abbati (Da Roma a Solmona, p. 9 s.) soll im Casale Salone an der Via Tiburtina (nahe der Station Lunghezza an der neuen Eisenbahnlinie Rom-Solmona) reicher Grotteskenschmuck erhalten sein, welchen Daniele (vgl. Vasari l. c.) für Cardinal Trivulzio ausführte.

muss angegeben haben, obwohl er sonst das Detail der Zierformen nicht liebte (§ 137) und seine Gewölbemalerei in der sixtinischen Capelle davon frei hielt.

Ein vorzügliches Ensemble die Capelle der Cancelleria zu Rom; an den Wänden unten geringe Malereien in schön gegliederten Rahmen; dann über einem reichen Consolengesims grosse Halbkreisbilder in zierlichen Rahmen; endlich die elegante

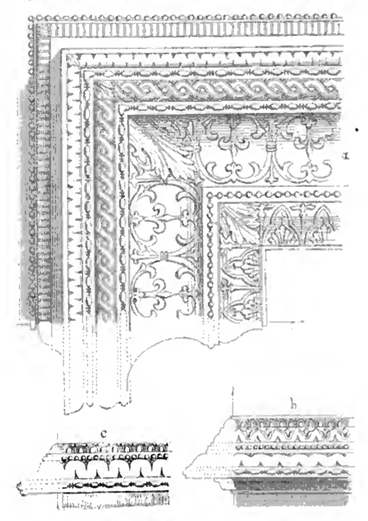



Fig. 277. Capelle der Cancelleria. Details. (Nohl.)

reichgetheilte Gewölbedecke mit weissen Stuccofiguren auf Goldgrund, dazwischen vier kleine Bilder, Wappen und Embleme, mit sparsamer Anwendung weniger Farbentöne (Fig. 276 und 277).

## § 178.

### Spätere Decorationsmalerei und Stuccatur.

Als eine Aufgabe des feinsten Tactes und einer eigenthümlich glücklichen Phantasie musste diese Decorationsweise merklich leiden, sobald sie bloss Gegenstand des Luxus und Sache von Künstlern wurde, welche nicht mehr das zum Ort und zur Gestalt des Baues Passende zu erfinden ver-

mochten, schnell arbeiteten und dem Geschmack pompsüchtiger Besteller dienten.

Im Dogenpalast zu Venedig die Scala d'oro, hauptsächlich von Battista Franco unter Leitung des Jac. Sansovino 1538, peinlich prächtig und ganz ohne den freien Schwung der rafaelischen Sachen, mit augenscheinlichem Missverhältniss des Gemalten zu der derben Stuccatur; — von Franco auch eine Capelle in S. Francesco della Vigna, mit kleinlich artig ausgemalten Cassetten, „alla romana", wie Franc. Sansovino (Venezia, fol. 14) meint. Vgl. Vasari VI, p. 579, 584, 585 s. (Le M. XI, p. 324, 328, 330), v. di Batt. Franco.

Im öffentlichen Palast zu Siena, Sala del Concistoro, das reich mit Decorationen und römischen Historien bemalte Gewölbe von Beccafumi 1535, welcher vorher in Genua mit Perino gearbeitet hatte; sehr umständlich bei Vasari V, p. 640 (Le M. X, p. 182), v. di Beccafumi. — Ueber Pastorino's 1552 vollendete Decoration in der Loggia degli Ufficiali (oder Uniti, auch Casino de' Nobili) muss ich auf Vasari IV, p. 436 (Le M. VIII, p. 111), Commentar zu v. di Marcilla verweisen.

Besonders lehrreich ist bei Vasari VI, p. 213 ss. (Le M. XI, zu Anfang), das Leben des Cristofano Gherardi; die Decoration in Stucco und Farben erscheint hier bereits um 1540 im Dienste des schnellen Extemporirens, in verhängnissvoller Complicität mit der Festdecoration (die das Auge an Vergröberung aller Effecte und an Blendung gewöhnen musste), und in allzu naher Verwandtschaft mit massenhafter Fassadenmalerei.

Ueber das Gewölbe einer Capelle in der Kirche zu Loreto, von Franc. Menzocchi muss auf Vasari VI, p. 324 (Le M. XI, p. 94), v. di Genga verwiesen werden, — und über die Arbeiten des Forbicini auf VI, p. 368 s. (Le M. XI, p. 134), v. di Sanmicheli; — über Vasaris Hauptstuccator, den höchst resoluten (terribile) Marco da Faenza auf VII, p. 422 (Le M. XIII, p. 15 s.), v. di Primaticcio; — über die Arbeiten des Pellegrino Tibaldi ebenda, p. 417 s. (p. 11 s.); es sind Gewölbestuccaturen und Altareinfassungen seines frühern Styles, nach 1550; deutlich verrathen die von ihm herrührenden Theile der Domfassade von Mailand selbst im Marmor den kühnen Stuccator. — Von Tibaldi die gewölbte Decke der Loggia de' mercanti zu Ancona völlig ausgemalt, in vorzüglicher Anordnung; das Beste die auf Simsen sitzenden Figuren in Untensicht — welche auch in dem von Tibaldi gemalten untern Saal der Universität von Bologna vorzüglich sind.

Nach 1550 von unbekannter Hand die graziösen gemalten Arabesken am Gewölbe der Palazzina zu Ferrara.

## § 179.

### Verfall der Gattung.

In der zweiten Hälfte des XVI. Jahrhunderts erlischt der von den antiken Thermen und Palasträumen ausgegangene Antrieb mehr und mehr; die beginnende Gegenreformation dringt dem Gewölbe und dem Wandzierrath eine Menge erzählender Darstellungen und sachlicher Beziehungen auf, welche nicht so frei in Schönheit sich auflösen lassen, wie einst das Figürliche in den Loggien; die naturalistische Auffassung kommt hinzu, um diesen

Scenen das schöne leichte Dasein im decorirten Raum und den Zusammenklang mit demselben unmöglich zu machen. Dagegen wird erst jetzt der Stucco mit der vollen Pracht, Freiheit und Energie als einfassendes elastisch spannendes und tragendes Element in den Gewölben gehandhabt. Auch die willkürlichste Einfassungsform, der Cartoccio (§ 50) wird massenweise gebraucht.

Die gemalten Deckenarabesken im ersten Gang der Uffizien zu Florenz 1581, von Poccetti; — diejenigen in der vaticanischen Bibliothek und in der Sala ducale des Vaticans, heiter und reich, aber schon sehr unrein; — diejenigen der Galeria geografica ebenda, mit kirchengeschichtlichen Scenen von Ant. Tempesta überladen.

Poccetti's sonstige Arbeiten, immer vom Besten dieser Zeit: das mittlere Gewölbe in der Vorhalle der Innocenti zu Florenz, dann aus Stucco und Malerei gemischt: das Gewölbe der S. Antoniuscapelle in S. Marco und die kleine Hofhalle (links) in Pal. Pitti. — Ebenfalls relativ trefflich: ein von den beiden Alberti gemaltes Capellengewölbe in S. Maria sopra Minerva zu Rom, — und Einiges in den Cupoletten des rechten Seitenschiffes in S. Maria presso S. Celso zu Mailand, von Cerano-Crespi, Campi etc.

Von den vorherrschend stucchirten Gewölben, unter welchen die bloss einfarbigen, etwa mit Gold, den Vorzug haben, ist wahrscheinlich dasjenige von S. Maria a' monti zu Rom (von Giac. della Porta?) das einflussreichste geworden, wie es denn wohl das schönste dieser späten Zeit sein mag. Nächst diesem, obwohl erst aus dem Anfang des XVII. Jahrhunderts, das Gewölbe der Vorhalle von St. Peter, von Carlo Maderna.

Menge von einzelnen Prachtcapellen, zumal in Rom, seit etwa 1560; die Gewölbe um so viel derber und bunter als der Styl der Altar- und Wandgemälde naturalistischer, ihr vorherrschender Ton dunkler wird.

Um 1587 war ein Raisonnement möglich wie das des Armenini (de' veri precetti della pittura, p. 193): die Alten seien auf die Idee der Grottesken gekommen durch den Anblick zufälliger Mauerflecke, daher sei diese Gattung ohne alle Regel und voll von jeglicher Freiheit; allerdings (p. 195) seien sie jetzt nach kurzer Blüthe rasch heruntergekommen, weil man den Ignoranten gefallen wolle, perciochè le si dipingono crude, confuse et piene di sciocchi invenzioni, per li molti campi troppo carichi di bei colori che sono fuor di misura etc. (Woher soll aber Mass und Schönheit kommen, wenn man einen bloss zufälligen Ursprung zugibt und nicht ahnt, dass die antiken Decorationen von verzierten Bauformen abgeleitet sind? Schon aus Vitruv VII, 5 wäre etwas Anderes zu lernen gewesen.)

In Venedig und Neapel siegten inzwischen vollständig die Flachdecken mit grossen Eintheilungen für Gemälde (§ 159).

## VIII. Kapitel.

# Goldschmiedearbeit und Gefässe.

### § 180.

### Allgemeine Stellung dieser Kunst.

Die Goldschmiedekunst der Renaissance aus den vielen Nachrichten und wenigen und unzugänglichen Ueberresten für die Betrachtung einigermassen vollständig herzustellen, ist uns unmöglich. Die Aufgaben bleiben meist dieselben, wie zur gothischen Zeit, in den Nachrichten aber wird auf die grosse Stylveränderung kaum hingewiesen.

Was für die Welt verloren gegangen durch spätern Raub und durch Einschmelzung (vgl. z. B. Varchi, stor. fior. IV, 89), lässt sich ahnen, wenn man erwägt, dass Brunellesco, Ghiberti, L. della Robbia, Masolino, Pollajuolo, Verrocchio, Finiguerra, Domenico Ghirlandajo, Sandro Botticelli, Francesco Francia, Andrea del Sarto u. a. theils als Goldschmiede begannen, theils es blieben. Die Goldschmiede waren in den wichtigern Kunstorten ein grosses Gewerbe von erstem Rang. Die Statuten derjenigen von Siena 1361 bei Milanesi I, p. 57 und bei Gaye, carteggio I, p. 1 zeigen diess deutlich. Florenz hatte um das Jahr 1478 zwar nur 44 botteghe d'orefici, argentieri, gioiellieri (Fabroni, Laurent. magn. Adnot. 200), aber es waren darunter mehrere der angesehensten Künstler der Stadt. — Bei Franco Sacchetti, Nov. 215, die Prahlerei eines florentinischen Goldschmiedes, dass schon der Kehricht seiner Bude jährlich 800 Gulden werth sei.

Das XIV. Jahrhundert hatte so viel in dieser Kunst gearbeitet und Email und Edelsteine schon mit solchem Raffinement angewandt, dass technische Fortschritte kaum mehr möglich waren. Das Einzige, was die spätere Zeit in dieser Beziehung hinzuthat, mag die leichtere Bearbeitung kostbarer Steinarten zu Prachtgefässen gewesen sein, auch wohl die Bereicherung des Emails mit einzelnen neuen Farben.

Antike Goldsachen waren so gut wie gar nicht vorhanden, so dass die Meister der Frührenaissance aus ihrem allgemeinen neuen Styl auch den der Goldarbeit entwickeln mussten. Die Sculptur der neuen Zeit, resolut und vielseitig wie sie war, kam ihnen auf wesentlich andere Weise zu Hülfe, als diess in frühern Jahrhunderten geschehen war.

Wie sie die Flächen eintheilten, das Relief behandelten, Laubwerk, Thierköpfe, Thierfüsse, Masken etc. bildeten, Gold, Silber und Email in Contrast setzten, Edelsteine und Gemmen einlegten u. s. w., muss sich die Phantasie bei jeder einzelnen Aufgabe vorzustellen suchen, so gut sie kann. Im XV. Jahrhundert war sowohl der edlere Prachtsinn als die Lust am höchsten Prunk und Putz gewaltig gestiegen und eine flüchtige Uebersicht der wichtigern Nachrichten, nach Gegenständen geordnet, wird zeigen, welch ein Feld dieser Kunst offen war.

## § 181.

### Kirchliche Arbeiten der Frührenaissance.

Während ganze silberne Statuen noch immer und bisweilen in bedeutender Grösse verfertigt wurden, hörte die Verfertigung silberner Altarschreine auf, höchstens beschränkte man sich auf weitere Ausschmückung und Vollendung schon früher angefangener.

Ueber silberne Heiligenfiguren verliert Vasari kaum irgendwo ein Wort; wahrscheinlich war das Meiste davon, als er schrieb, schon wieder eingeschmolzen. Ellenhohe Heilige, Engel u. s. w., theilweise emaillirt, auch eine silberne Gruppe von Mariä Himmelfahrt mit Engeln, auf einem Untersatz mit emaillirten Historien, Werke des Gio. Turini (§ 149) aus den Jahren 1414 bis 1444, im Commentar zu v. di Pollajuolo, Vasari III, p. 304 ss. (Le M. V, p. 105 ss.). — Siena, um welches es sich hier handelt, besonders die Sacristei des Domes, war reich an solchen Arbeiten; Milanesi II, p. 184, 220 s., 278, 291 ss., 328, 350 s., wo zum Theil die Werke Turini's ebenfalls erwähnt sind. — Ein silberner Christus eine Elle hoch (vom Jahr 1474) bei Sansovino, Venezia, fol. 97.

Köpfe von Silberblech oder vergoldetem Erz für Schädel von Heiligen scheinen um diese Zeit ausser Gebrauch gekommen zu sein, doch liessen die Sienesen noch 1466 das Haupt ihrer Ortspatronin S. Caterina so einfassen, Milanesi II, p. 332.

Eine Ausnahme durch Gewicht und Grösse mag die silberne Statue gebildet haben, welche der frevelhafte Cardinal Pietro Riario kurz vor seinem Ende (1473) in den Santo nach Padua schenkte; Vitae Papar., ap. Murat. III, II, Col. 1060. — Auch die silbernen Apostel der päpstlichen Capelle, wovon Verrocchio einige verfertigte (Vasari III, p. 359 (Le M. V, p. 140), v. di Verrocchio) mögen von besonderer Grösse gewesen sein.

Für silberne und goldene Altarschreine besass namentlich Venedig noch mehrere Vorbilder in Gestalt seiner byzantinischen „pale"; Sansovino, Venezia. fol. 63, 74, u. a. O.; Sabellicus, de situ venetae urbis, fol. 85, 90. — Doch ging diese Gattung jetzt völlig ein; höchstens wurde an den berühmten silbernen Schreinen des Baptisteriums von Florenz und der Cathedrale von Pistoja (Vasari I, p. 442, 443 und Nota (Le M. II, p. 11, 12 und Nota), v. di Agostino e Agnolo) noch hie und da etwas gearbeitet. (Vasari III, p. 287 s. (Le M. V, p. 92), v. di Pollajuolo). — Die Krönung Mariä mit Engeln, 150 Pfund an Silber, welche Julius II. nach S. Maria del Popolo stiftete (Albertini, de mirabilibus urbis Romae, L. III, fol. 86), mag eher eine Freigruppe gewesen sein. — Die Herrlichkeit der Marmoraltäre (§ 144) liess die silbernen völlig vergessen. Ein Bronzealtar § 147. — Die Florentiner sollen 1498 aus Geldnoth die pala ihres Domes und alle Silbersachen der Annunziata eingeschmolzen haben; Malipiero archiv. stor. VII, I, p. 526.

Auch von Monstranzen ist kaum die Rede, etwas häufiger von silbernen Leuchtern und Reliquienbehältern.

Ob auch nur eine einzige bedeutende Monstranz der Frührenaissance, ja der italienischen Renaissance überhaupt vorhanden ist? das decorative Vermögen der Zeit müsste sich daran auf entscheidende Weise zeigen. Ein Contract für eine Monstranz 1449, Milanesi II, p. 259.

Von den Hängelampen der Annunziata in Florenz (Vasari III, p. 254 (Le M. V, p. 66), v. di Ghirlandajo) und von den gewiss ausserordentlich schönen, drei Ellen hohen Leuchtern des Ant. Pollajuolo (ib. p. 288 (93), v. di Pollajuolo) ist nichts mehr erhalten. Dagegen in S. Marco zu Venedig eine elegant geschmückte Hängelampe (Fig. 278). — Ein Contract für einen silbernen Prachtcandelaber in Siena 1440 bei Milanesi II. 193. — Zwei Leuchter von Jaspis, zu dem oben erwähnten silbernen Christus gehörend, mit dem Wappen des Dogen Marcello 1474.

An den sog. Paci des Tommaso Finiguerra sind besonders die Niellozeichnungen bedeutend, doch auch die Einfassung zierlich; Vasari III. p. 287 und Nota (Le M. V, p. 92 und Nota), v. di Pollajuolo.

Silberne und selbst goldene Votivgegenstände werden mit der Zeit unvermeidlich und zwar von den Kirchenbehörden selbst eingeschmolzen.

Reliquiarien aus Gold und Silber müssen noch immer, und bisweilen in schönster Kunstform gebildet worden sein; man erwäge, dass ein Filippo Maria Visconti, dass der Staat von Venedig und die Päpste Reliquien sammelten, und dass wenigstens einzelne bronzene Reliquiarien der edelsten Kunst angehören (Ghiberti, Cassa di S. Giacinto, Uffizien). Erhalten ist indess aus dem XV. Jahrhundert sehr wenig; z. B. die silberne cassetta für das Gewand S. Bernardino's, letzte Arbeit des Gio. Turini (1448) mit Zuthaten eines gew. Francesco d'Antonio (1460), welche noch in der Osservanza zu Siena vorhanden ist; Vasari III, p. 306 (Le M. V, p. 108), im Comment. zu v. di Pollajuolo; Milanesi II, p. 314. — (Beiläufig mag ein artiges Motiv aus dem vorhergehenden Jahrhundert, silberne Figuren von Heiligen, welche Kästchen mit den Reliquien derselben in den Händen tragen, ibid. I, p. 289, zum Jahr 1381, erwähnt werden.)

Ueber die verschiedenen päpstlichen Tiaren Vitae Papar. ap. Murat. III, II, Col. 887 und 1009: die berühmte Pauls II., von dem römischen Goldschmied Paolo Giordano; — Jac. Volaterran. ap. Murat. XXIII, Col. 195: diejenige Sixtus IV., durch ihre Juwelen höchst ausgezeichnet. — Vasari III, p. 358 (Le M. V, p. 140), v. di Verrocchio: dessen (nicht mehr vorhandene) Agraffen für bischöfliche Messgewänder. — Die Schätze der päpstlichen Sacristei, unter Julius II. noch durch eine neue Reihe von silbervergoldeten Aposteln bereichert, oberflächlich verzeichnet bei Albertini, de mirabilibus urbis Romae, L. III, fol. 86. — Vgl. einzelne Documente bei Müntz, les arts à la cour des papes, I—III, passim.

### § 182.

### Weltliche Arbeiten der Frührenaissance.

Unter den weltlichen Aufgaben der Goldschmiedekunst des XV. Jahrhunderts mögen einzelne Becken und Schalen zum Gebrauch bei Abstimmungen verschiedener Art, auch Becken zum Händewaschen in öffentlichen Palästen einen hohen Rang eingenommen haben.

Pollajuolo's grosses silbernes Becken für die Signoria von Florenz 1473; die Bestellung Gaye, carteggio I, p. 571; — eine silbervergoldete Glocke ebenda. — Das Handwaschbecken für den Staatspalast zu Siena 1437, mit 4 Emailwappen, die Bestellung Milanesi II, p. 174; — die Schale (zum Trinken?) für die Ge-

sellschaft der Mercanzia 1475, mit Laubwerk und cannelirten Vertiefungen, ibid. p. 355. — Vielleicht gehörten hieher auch die zwei schönen grossen Schalen Verrocchio's, die eine mit Thieren und Laubwerk, die andere mit tanzenden Kindern, Vasari III, p. 358 s. (Le M. V, p. 140), v. di Verrocchio. — Die ganz grossen silbervergoldeten Vasen, welche Paul II. u. a. für „feierliche Gastmähler" machen liess und deren zwei (zusammen?) 118 Pfund wogen, müssen Kühlgeschirre gewesen sein; Vitae Papar. ap. Mur. III, II, Col. 1009.

In Perugia gab es für die solennen Gastmähler des Magistrats eine silberne Nave, welche entweder als Tischaufsatz oder als rollbarer Weinbehälter zu denken ist. Schon 1449 wurde eine Nave bestellt, 1489 eine (vielleicht eben diese) an einen Nepoten Alexanders VI. geschenkt, und 1512 eine neue, nach Perugino's prachtvoller Zeichnung bei dem Goldschmied Mariotto Anastagi bestellt; mit 4 Rädern, 2 Pferden (oder Seepferden?) und 19 Figuren, worunter eine Fortuna als Segelhalterin, ein Steuermann, der Stadtpatron S. Ercolano und viele Putten erwähnt werden. — Archiv. stor. XVI, I, p. 621, — dessen Appendice IX, p. 615 (mit den Annali decemvirali); — Mariotti, lettere pittor. perugine, p. 171.

Ganze fürstliche Buffets, wo die Gefässe von Silber und von Gold sogar je zu einem Dutzend vorhanden waren, mögen zwar nur als stets zur Ausmünzung bereit liegender Schatz gegolten, dennoch aber edle Kunstformen gehabt haben.

Wie für den Norden die Inventare bei De Laborde, les ducs de Bourgogne, so ist z. B. für Mailand das Inventar des Schatzes zu bemerken, welcher 1389 der Valentine Visconti als Braut des Herzogs von Orleans nach Frankreich mitgegeben wurde, bei Corio, stor. di Mil., fol. 266; es sind Tischaufsätze, Becken, Confectschalen, Tischleuchter, Bestecke, letztere zu vielen Dutzenden, bis auf den silbernen Nachtlichthalter, das meiste mit Email, zusammen an Silber 1667 Mark.

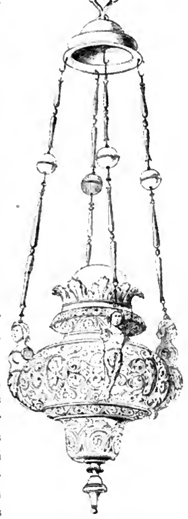


Fig. 278. Ampel aus S. Marco in Venedig. (Nohl.)

Das Geschirr des 1476 ermordeten Galeazzo Maria Sforza (Diarium Parmense, bei Murat. XXII, Col. 359), welches veräussert wurde, um die Feldhauptleute zu bezahlen, enthielt u. a. ein ganz goldenes Service, wovon jedes Stück zwölffach vorhanden war. — Lodovico Moro besass dann doch wieder eine Sammlung kostbarer Gefässe, die er 1489 bei einem fürstlichen Empfang feierlich vorwies, Gaye, carteggio I, p. 411. — Moro's Medaillen vgl. Malipiero, Archiv. stor. VII, I, p. 347.

Das Buffet des Borso von Ferrara nur erwähnt Diario ferrar. bei Murat. XXIV, Col. 216.

Bei festlichen Anlässen stellte man etwa zwei improvisirte Statuen wilder Männer als Hüter neben das Buffet: Phil. Beroaldi orationes, nuptiae Bentivolorum.

Für das zum Anblick aufgestellte Buffet verlangt Jovian. Pontan., de splendore, Abwechselung der einzelnen Stücke, an Stoff und Form, auch wenn sie, z. B. Trinkgeschirre, einem und demselben Gebrauche dienten: aliae atque aliae formae, calices, item crateres, gutti, paterae, carchesia, scyphi etc.

Ausser den Buffets (ornamenti da camera) hielten die Fürsten für ihren Palastgottesdienst ornamenti della capella, Leuchter, Kelche, Patenen u. s. w.

Den grössten Luxus legte 1473 Cardinal Pietro Riario an den Tag, als er die Lionora von Aragon auf ihrer Durchreise als Braut des Herzogs von Ferrara in seinem Palaste zu Rom auf Piazza SS. Apostoli beherbergte; die vier Leuchter der Capella, nebst 2 Engelfiguren von Gold, der Betstuhl mit Löwenfüssen ganz von Silber und vergoldet; ein vollständiges Kamingeräth ganz von Silber; ein silberner Nachtstuhl mit goldenem Gefäss darin etc. Im Speisesaal ein grosses Buffet von 12 Stufen, voll goldener und silberner Gefässe mit Edelsteinen; ausserdem das Tafelgeschirr lauter Silber und nach jeder Speise gewechselt.

Als Sammler von Edelsteinen werden besonders Alfons der Grosse von Neapel und Paul II. genannt; Jovian. Pontan. de splendore; — Infessura ap. Eccard, scriptores II, Col. 1894; 1945. — Dazu Müntz, les arts etc., II.

Von prachtvollen Waffen ist öfter die Rede, doch möchte aus dem XV. Jahrhundert kaum etwas Namhaftes davon erhalten sein.

Silberne Helme als Geschenk von Regierungen an ihre Condottieren; Siena an Tartaglia 1414, Florenz an Federigo von Urbino 1472, letzteres Werk von Pollajuolo; Vasari III, p. 298, Nota (Le M. V, p. 100, Nota) und p. 304 (p. 105) im Commentar zu v. di Pollajuolo. — Die Waffen und Geräthe Carls VIII., erbeutet 1495 in der Schlacht am Taro (Malipiero, ann. veneti, archiv. stor. VII, I, p. 371) gehörten ohne Zweifel nordischer Kunst an: der goldene, gekrönte Schuppenhelm mit Email, der Degen, das Siegelkistchen, das goldene Triptychon, angeblich von Carl d. Gr. stammend.

§ 183.

## Goldschmiedekunst der Hochrenaissance.

Die Goldschmiedekunst des XVI. Jahrhunderts wird sich im Verhältniss zu derjenigen der Frührenaissance durch grössere Freiheit und Flüssigkeit alles Decorativen, durch erhöhte Kenntniss des Wirkenden ausgezeichnet haben.

Wir müssen hypothetisch sprechen, da uns eine genügende Uebersicht der Arbeiten des XV. Jahrhunderts gänzlich und derjenigen des folgenden grossen Theils fehlt.

Grosser Reichthum an Nachrichten in der Selbstbiographie des Florentiners Benvenuto Cellini (1500—1572), zumal in der ersten Hälfte; seine Arbeiten in jedem Zweige dieser Kunst: Kelch, Agraffe für das päpstliche Pallium, Reliquienbehälter, Deckel eines Horenbuches, Siegel, Trinkgefässe, grosse Kühlbecken, silberne

Gefässe jeder Art, Salzfässer, wovon eines hochberühmt und noch (in Wien) erhalten, Leuchter (wovon einige noch im Schatz von St. Peter vorhanden sein sollen), Kleinodien, weiblicher Schmuck, Ringe, Gürtelschnallen, Golddamascirung von Stahlklingen etc., der Statuen, Reliefs und Medaillen nicht zu gedenken. Seine beiden Trattati sind besonders für leztere Gattungen belehrend. (Tratt. I, cap. 5: über die kleinen goldenen Crucifixe, welche bei den Cardinälen um 1530 Mode wurden, hauptsächlich Arbeiten Caradosso's.)

Im Ganzen scheint für ihn characteristisch die bewegte, quellende, von den Architecturformen endlich völlig emancipirte Bildung der Gefässe und Geräthe; ihre Auflösung in lauter Laubwerk, Cartouchen, Masken u. dgl., und dazwischen kleine Felder mit den zierlichsten Reliefs u. s. w.

Andere berühmte Namen werden wenigstens genannt als Vorzeichner von Entwürfen für Metallarbeiter; Rafael lieferte 1510 die Zeichnung zu einer grossen ehernen Schüssel mit erhabenen Ornamenten, welche ein gew. Cesarino für Agostino Chigi ausführte; Quatremère, vita di Raf. ed. Longhena, p. 327, N.; — Michelangelo gab noch 1537 die Zeichnung zu einem silbernen Salzfass für den Herzog von Urbino, mit Thieren, Festons, Masken und einer Figur auf dem Deckel; Vasari VII, p. 383 (Le M. XII. p. 385), im Comment. zu v. di Michelangelo. — Perugino's Nave, § 182. — Die gerühmten Entwürfe des Girolamo Genga für Trinkgeschirre geriethen nicht weiter als bis zum Wachsmodell; Vasari VII. p. 320 (Le M. XI. p. 90), v. di Genga.

## § 184.

### Gefässe aus Stein und Krystall.

Als ein wesentlich neues Thema erscheinen die Gefässe aus harten und kostbaren Steinen[1]) und geschliffenem Crystall, deren Fuss, Henkel, Rand, Deckelgriff u. s. w. die zierlichsten Phantasieformen aus Gold, Email und Edelsteinen erhielten.

Wie früh man überhaupt die harten Agate, Jaspen, Lapislazuli etc. in beliebige Formen schliff, wird schwer zu sagen sein; jedenfalls stand das Mittelalter hierin weit hinter dem Alterthum zurück, und wiederum in Italien die Frührenaissance hinter der Hochrenaissance.

Statt des Buffets der Fürsten und Grossen tritt nun das Cabinet des reichen Liebhabers in den Vordergrund, wo die Vasen aus harten Steinen mit kostbarer Fassung die erste Stelle einnehmen.

Der Zusammenklang der geschwungenen Formen und der Farbe des Steines mit der Einfassung ist nun eines der höchsten Ziele der decorativen Kunst.

In der Einfassung selbst wechseln zweierlei Darstellungsweisen, flaches Email auf Gold oder Silber, und reliefirte und emaillirte Zierformen um die Edelsteine.

---

[1]) In neuerer Zeit hat Brunn (Sitzungsberichte der königl. Academie d. Wissenschaften in München, 1875, Bd. I, Heft 3) mit sehr starken Gründen sowohl das Onyxgefäss von Braunschweig, als auch die farnesische Onyxschale des Museums von Neapel der Kunst der Renaissance zugewiesen.

An Fuss und Henkel menschliche und thierische Masken, Drachen, Meerwunder, auch menschliche Figuren verschiedener Art.

In der Farbenzusammenstellung ist die Buntheit des Mittelalters jetzt völlig gewichen, der ganze Schmuck wird sorgfältig zu der Farbe des Gefässes gestimmt. Die Oeconomie der Contraste zwischen Email und Relief, Email und Metall, Glänzend und Matt ist schon eine vollkommene.

An den Crystallgefässen mit eingeschliffenen Ornamenten und Historien ist die Einfassung auffallend zart und zierlich.

Die wichtigste Sammlung soll noch immer der Tesoro im Pal. Pitti zu Florenz (mit echten Arbeiten Benvenuto's) sein, welcher dem Verfasser unzugänglich geblieben ist. Anderes in den Uffizien, wo sich das berühmte Kästchen Clemens VII. mit den in Krystall geschliffenen Historien des Valerio Vicentino befindet. — Eine Onyxvase zu Neapel (Fig. 279).

Im XVI. Jahrhundert waren die venezianischen Privatcabinete reich an solchen Sachen. Aufzählung beim Anonimo di Morelli, bei Anlass der Sammlungen Odoni, Antonio Foscarini, Franc. Zio. Mich. Contarini. Eine Crystallschale aus fünf Stücken in silbervergoldeter Fassung, mit eingeschliffenen Historien des alten Testamentes, war von Cristoforo Romano; — eine grössere dreihenklige Porphyrschale von Piermaria da Pescia, welcher 1494 beim Einzug der Franzosen in Rom diess Werk unter die Erde vergrub; nachher wurde dasselbe mehrmals für antik verkauft. (Somit wäre wenigstens die reichere Arbeit in Porphyr schon unter Alexander VI. zu Rom erreicht gewesen.) — Ausser den Vasen aus kostbaren Stoffen besassen dieselben Sammler auch andere von damascenischer Erzarbeit, von Porcellan, Glas u. s. w. Dagegen noch keine sculpirten Elfenbeingefässe.

Lomazzo (p. 345) räth für den Inhalt der Reliefs an Schalen und Gefässen Liebesgeschichten der Seegötter und Flussgötter, wobei der Componist in der That am leichtesten der Phantasieform jedes Gefässes folgt und am freisten über die Linien gebietet. (L. könnte hier vielleicht marmorne Brunnenvasen meinen, seine Ansicht gilt aber auch für silberne Gefässe, welche öfter dergleichen darstellen.)

## § 185.

### Schmuck, Waffen und Siegel.

Die weibliche Festtracht war bisweilen sehr reich an Schmuck aller Art mit Gemmen; das übliche Prachtstück der Männertracht war die Medaille am Barett.

Ueber die Medaillen als besondere Kunstgattung ist hier nicht die Stelle zu reden. Die goldenen und emmillirten, deren Figuren oft fast ganz frei vortraten, haben hauptsächlich als Zierde der Barette gedient; der grösste Meister darin war Caradosso; Benv. Cellini, trattato I, c. 5.

Bei einem römischen Kirchenfest zu Rafaels Zeit (1519, s. Gaye, carteggio I, p. 408) werden einige auf einer Estrade anwesende Damen, zum Theil wahrscheinlich Buhlerinnen, beschrieben: Lucia Bufolina, Kleid von Silberbrocat, Gürtel von gesponnenem Gold mit 4 emaillirten Kaiserköpfen, — Sofonisba Cavaliera, Gürtel mit antiken Goldmünzen, — Faustina degli Alterii, goldener Stirnreif mit den 12

emaillirten Zeichen des Thierkreises, — Imperia Colonnese (etwa die § 156 erwähnte), Gürtel von goldenen Knöpfen (vgl. Rafaels Johanna von Aragonien) und eine emaillirte palla (?), worauf alle Elemente abgebildet waren, — Sabina Mattuzza, Gürtel von kunstreich verbundenen Goldmünzen, Carniolen und Jaspen.

Diese einzige Aussage gestattet weitere Schlüsse als alle wirklich erhaltenen Ueberreste dieser Art.

Ferner ist das XVI. Jahrhundert dasjenige der prachtvollsten Waffen, mochten dieselben auch zum Theil seltene oder gar keine wirkliche Anwendung finden.


Fig. 279. Onyxgefäss zu Neapel. (Herdtle.)

Letzteres gilt besonders von den silbernen Schilden, welche gewiss nicht einmal bei solchen Anlässen wirklich getragen wurden, bei welchen die prächtigsten Helme und Harnische zum Vorschein kamen.

Die jetzt meist im Ausland (Madrid, Wien, Paris, London, St. Petersburg) zerstreuten Rüstungen und Helme italienischer Arbeit ersten Ranges haben auf dem Stahl damascirte oder von Gold und Silber eingelegte ornamentale und figurirte Zeichnungen. (Vasari VII, p. 43 (Le M. XII, p. 80), v. di Salviati, bei Anlass des Franc. dal Prato.) Bisweilen ist der Schmuck auch reliefirt, wie z. B. am Helm und Schild Franz I. in den Uffizien, angeblich von Benvenuto. Auch ein Schild in der Armeria von Turin ihm zugeschrieben.

Prachtvolle Dolchscheiden, originell aus Figuren und Laubwerk combinirte Degengriffe finden sich hie und da. Die weite Zerstreuung dieser Schätze ist ihrer kunstgeschichtlichen Betrachtung nicht günstig.

Zu den feierlichern Geräthen des vornehmen Lebens gehörten auch die meist silbernen Siegel. Zunächst vertauschte Paul II. den barbarisch ehrwürdigen Typus des Bullensiegels mit einem schönern, artificiosiori sculptura; Vitae Papar., Murat. III, II, Col. 1011. Viel prächtiger waren aber von jeher tausend andere Siegel. Abgesehen von ihrem Gepräge, das z. B. bei den mandelförmigen Cardinalssiegeln schon im XV. Jahrhundert oft sehr reich war und die Heiligen ihrer Titularkirchen, ja Ereignisse aus deren Legenden darstellte, war bisweilen der Griff höchst elegant. Schon Ghiberti (Commentarii, p. XXXIII) fasste eine antike Gemme als Siegel so, dass der goldene Griff einen Drachen in Ephenlaub darstellte, und auch Benvenuto gestaltete den Griff des Siegels gerne als Thier oder als Figurine, z. B. am goldenen Siegel des Cardinals Ercole Gonzaga als sitzenden Hercules; Benv. Cellini, trattato I, c. 6.

Vielleicht die bedeutendste vorherrschend decorative Arbeit dieses ganzen Styles, die jetzt noch in Italien vorhanden ist: das farnesische Kästchen, von Gio. de' Bernardi, im Museum von Neapel; von Metall mit Eckfiguren, Reliefs und 6 ovalen Glasschliffen; der Deckel mit der Figurine eines ruhenden Hercules zwischen den Hälften eines gebrochenen Giebels.

§ 186.

## Majoliken und andere irdene Gefässe.

Die künstlerische Behandlung der Gefässe aus Erde und Glas hat seit dem Alterthum nie und nicht wieder so hoch gestanden als zur Zeit der Renaissance. Die erste Stelle nehmen die Majoliken ein mit ihrer Glasur in einer beschränkten Anzahl von Farben.

Ein echtes Porcellan in unserm Sinne, durchscheinend oder auch nur von völlig weissem Korn, besass man noch nicht, und die vielen Porcellane zumal in



Fig. 280. Majolica-Schale.

den venezianischen Sammlungen sind als Majoliken zu verstehen, d. h. als glasirte irdene Geschirre.

Diese waren schon im Mittelalter oft durch ihre reiche geschwungene Form und durch Farben und Gold bis an die Grenze der Kunst vorgerückt; im XV. Jahrhundert muss ihnen die Vervollkommnung der Glasur durch die Werkstatt der Robbia zu Statten gekommen sein; aber erst im XVI. wurde die volle Freiheit des decorativen Modellirens und Flachdecorirens darauf angewandt. Diess ist es, was ihren Werth ausmacht, mehr als die mühselig aufgemalten Historien, auch wenn bei diesen rafaelische und andere berühmte Motive benützt sind.

Die Hauptaussage: Vasari VI, p. 581 s. (Le M. XI, p. 326), v. di Batt. Franco; vgl. VII, p. 90 (Le M. XII, p. 118), v. di Tadd. Zucchero; — Benv. Cellini, vita II, c. 8. — Quatremère, vita di Raffaelle, ed. Longhena, p. 290, Nota.

Zwar gab es schon 1526 Liebhaber, welche Porcellane zu 600 Ducati zu verlieren hatten, wie z. B. Giberti, Secretär Clemens VII., bei Anlass der ersten

(colonnesischen) Erstürmung Roms; Lettere di principi I, 106, Negri a Micheli. — Gleichwohl wird angenommen, dass wenigstens die Majolicawerkstätten von Pesaro und Castel Durante erst um 1530 den Höhepunkt erreicht hätten, oder um 1540 als der Herzog Guidobaldo II. von Urbino den Battista Franco (§ 178) als Vorzeichner anstellte; ausserdem hatte der Herzog eine Menge Skizzen von Rafael, Giulio Romano und ihren Schülern zu Vorlagen erworben. Etwas später gab z. B. Taddeo Zucchero die Zeichnungen zu einem ganzen Service, welches in Castel Durante für Philipp II. gebrannt wurde.

An den Geschirren von Faenza war das gemalte Figürliche gemässigt und nahm entweder nur die Mitte oder den Rand ein (wenn wir Vasari recht verstehen); vgl. neuerlich Malagola, Memorie storiche sulle majoliche die Faenza, und F. Argnani, le ceramiche e majoliche faentine dalla loro origine fino al principio del secolo XVI; appunti storici. Faenza 1889.

Die wenigen Töne, meist nur blau, violett, grün, gelb, weiss und schwarz,



Fig. 281. Majolica-Schale.

genügten nicht sowohl, um grosse Compositionen glücklich wiederzugeben, als vielmehr, um alle Formen und Profile des Gefässes sowohl als die dazwischen liegenden Flächen schön und characteristisch zu schmücken. Bisweilen sind Thiere, Laubwerk und andere Zierrathen zugleich reliefirt und bemalt.

Das Beste sind grosse flache Schüsseln (Fig. 280 und 281), Confectteller, Salzbüchsen, Schreibzeuge u. dgl.; zumal solche ohne gemalte Figuren, mit zierlichen und sparsamen Arabesken, wonach selbige etwa der Fabrik von Faenza angehören möchten. Schon die Grundform des Gefässes oder Geräthes ist in der Regel vortrefflich, und eigens für den Zweck gedacht, nicht Reminiscenz.

Schon zu Vasari's Zeit hatte sich übrigens dieser Kunstzweig über ganz Italien verbreitet.

Von den Nachahmungen griechischer Vasen (in roth und schwarz), welche Vasari's Grossvater Giorgio im XV. Jahrhundert zu Arezzo versucht hatte, ist nichts auf unsere Zeit gekommen; Vasari II, p. 557 (Le M. IV, p. 70), v. di Lazzaro Vasari.

Auch von der Fabrik in Modena, deren Thongeschirr im XV. Jahrhundert Codrus Urceus in einem Gedichte feierte (dessen opera, p. 384, ad Lucam Ripam), ist nichts weiter bekannt; er selber besass eine ausserordentlich schöne Thonlampe.

Für Glassachen aller Art waren längst die Fabriken von Murano bei Venedig berühmt, welche nicht nur alle Farben besassen und alle Edelsteine nachahmten, sondern auch jedenfalls schon im XV. Jahrhundert Millefiori verfertigten; Sabellicus, de situ ven. urbis. L. III, fol. 92: brevi pila includere florum omnia genera.

## IX. Kapitel.

# Decorationen des Augenblickes.

### § 187.

### Feste und Festkünstler.

Decorationen des Augenblickes, bei kirchlichen und weltlichen Festen und Ceremonien, hatten im XV. Jahrhundert den Character heiterer Pracht, wobei das reiche Formenspiel der damaligen baulichen Decoration sich mit den buntesten Zuthaten aller Art vertrug.

Ueber die Feste im Allgemeinen vgl. Cultur der Renaissance, S. 401 ff.; IV. Aufl. II, S. 132 ff.

Die wichtigsten Schilderungen:

Pii II, comment. L. VIII, p. 382 ss., seine Feier des Fronleichnamsfestes in Viterbo 1462; —

Corio, storia di Milano, fol. 417 ss., der Empfang der Lionora von Aragon bei Card. Pietro Riario in Rom 1473, vgl. § 182; —

Ibid. fol. 451 ss., Krönung und Possesso (d. h. Zug vom Vatican nach dem Lateran) Alexanders VI. 1492; —

Phil. Beroaldi orationes fol. 27, Nuptiae Bentivolorum. d. h. die Hochzeit des Annibale Bentivoglio mit Lucrezia von Este (um 1490?).

Die Kunst der Festdecoration ging wie das Meiste der neuen Culturepoche hauptsächlich von Florenz aus; schon im XIV. Jahrhundert reisten florentinische festaiuoli in Italien herum (Gio. Villani VIII, 70), welche damals und auch in spätern Zeiten gewiss nicht bloss die Aufführung, sondern auch die dazu gehörenden Decorationen angaben, in welchen ja, soweit sie Baulichkeiten vorstellten, die florentinische Kunst ohnehin dem übrigen Italien voraus war. — Ausser Florenz muss namentlich Pistoja hierin etwas bedeutet haben, da für jenes Fronleichnams-

fest zu Viterbo der Cardinal Niccolò Fortiguerra, der von Pistoja gebürtig war, für seinen (sehr prächtigen) Antheil an der Ausstattung ludorum artifices von dort kommen liess.

Ausser den grossen Festen bot das kirchliche sowohl als das bürgerliche Leben beständige Anlässe für Decorationen dar; — Apparati bei Hochzeiten und Beerdigungen, für welche um 1500 in Florenz Andrea Feltrini einen besondern Namen hatte; Vasari V, p. 208 s. (Le M. IX, p. 112 s.), v. di Morto da Feltro; — Fahnen aller Art, wovon unten; — Katafalke (cataletti) für Confraternitäten, deren es sehr schöne von grossen Meistern gab, z. B. von Beccafumi und Sodoma, Milanesi III, p. 166, 167, 185; wie denn auch Baldassar Peruzzi einen solchen und ausserdem eine „bewundernswürdige“ Todtenbahre angab; Vasari IV, p. 596 und Nota 2 (Le M. VIII, p. 225 und Nota), v. di Peruzzi. (Die Bahre an Marmorgräbern, herrliches Vorbild hiefür, § 140.) — Sogar bei Verbrennung von Luxussachen verlangte die andächtige Stimmung, dass dieselben auf einem „talamo“, d. h. einem irgendwie stylisirten Scheiterhaufen gruppirt wurden; Infessura, bei Eccard scriptores II, Col. 1874, vgl. Cultur d. Ren., S. 481.

## § 188.

### Festdecoration der Frührenaissance.

Characteristisch für die Frührenaissance ist die überreiche Verwendung des Grüns, zumal in Gestalt von Guirlanden; die freie phantastische Umgestaltung des Triumphbogens zu einem farbenreichen Prachtbau; die an Bändern hängenden Tafeln; die Anwendung lebendiger, mit reichen Gewändern und Attributen ausgestatteter Personen als Statuen. Das Schattentuch, oft über lange Strassen und weite Plätze sich ausbreitend, war womöglich zu glänzenden Dessins geordnet.

Dass jedes einzelne Haus die aus den Fenstern zu hängenden Teppiche vorräthig besass und, zumal in einer Hallenstadt wie Bologna, den wundervollen Contrast von Guirlanden und Bogen benützte, versteht sich von selbst; flüchtige Vergoldung einzelner Bautheile kam wenigstens vor, § 42. Die Guirlanden, nach den Abbildungen zu urtheilen, bisweilen von eigenthümlich massiger, pomphafter Bildung.

Dann die noch heute üblichen Dessins von Wappen, Namenszügen etc. aus lauter Grün und Blumen an Wänden und auf dem Fussboden. So war Ferrara beim Einzug Pius II. 1459 semenato d'herbe, Diario Ferr. ap. Murat. XXIV, Col. 201, gewiss sehr kunstreich, — e piantati Mai (Maggi, Maibäume oder Maste) per tutto, ohne Zweifel um die vorher erwähnten Guirlanden und das wollene Schattentuch zu tragen.

Ganz besonders rühmt Pius II. die Wirkung des von der Sonne durchglühten bunten Tuches bei Anlass des Prachtzeltes, von welchem sein Fronleichnamszug in Viterbo ausging; unterweges gab es Decktuch mit dem Dessins einer rothen Wolke, dann himmelblaues mit goldnen Sternen, dann blau und weisses, braunrothes von englischer Wolle etc.

Ein Fest wie dieses, wo nicht nur die pomphaftesten Altäre, sondern ganze Bühnen mit unbelebten Gruppen und mit lebenden, redenden, singenden Decorations-

figuren vorkamen, wo Brunnen mit Wein sprangen, wo 18 grüne Bogenpfeiler jeder einen singenden Engelknaben trugen, wo die Auferstehung Christi und die Himmelfahrt der Maria vollständig dramatisch dargestellt wurden, war natürlich eine seltene Ausnahme.

Die bauliche Hauptform zur Verherrlichung aller Ein- und Aufzüge war natürlich jetzt der römische Triumphbogen, allein, auch wenn es ausdrücklich heisst al rito romano etc. (z. B. bei Corio, fol. 490, zum Jahr 1497) keineswegs in strenger, sondern nur in flüchtiger Nachahmung. So war beim Possesso Papst Alexanders 1492 der grösste Bogen angeblich „dem Octaviansbogen beim Colesseum" nachgeahmt, aber mit einem ganz freien, prächtigen Gesimse von Füllhörnern und Guirlanden, mit goldfarbigen Reliefs (?) und der buntesten Bemalung geschmückt, und im Bogen hing eine Inschrifttafel. Ein zweiter Triumphbogen hatte innen eine vergoldete Cassettirung mit einem mittlern Zierrath in Muschelform; in 12 Nischen standen lebendige singende Mädchen, welche Oriens, Occidens, Liberalitas, Roma, Justitia, Pudicitia, Florentia, Caritas, Aeternitas, Victoria, Europa und Religio vorstellten. Einfachere Bögen, mit Trophäen, Meerwundern u. s. w. hatten meist Blau mit Gold. Ein blaues Schattentuch mit goldgelber, reich umschnörkelter Inschrift wurde besonders gerühmt.

Bei einem Einzug Julius II. wurde sogar ein ächter antiker Triumphbogen, der des Domitian auf dem Marsfeld, mit Statuen und Malereien verziert; Albertini, de mirabilibus urbis Romae, L. II, fol. 78.

Bei einem Feste des Lodovico Moro scheint das Modell Lionardo's zur Reiterstatue des Francesco Sforza unter einem Triumphbogen gestanden zu haben.

Im ganzen Abendland, besonders aber in Italien, wurden im XV. Jahrhundert die Teppiche für die Verherrlichung der Feste gebraucht, und zwar ohne besondere Rücksicht auf die Zusammengehörigkeit und den Inhalt ihrer Darstellungen.

Für jenes Frohnleichnamsfest hatten die Cardinäle ihr ganzes, zum Theil berühmtes Teppichzeug nach Viterbo kommen lassen.

Für den Empfang der Lionora beim Card. Riario (vgl. § 95) mussten offenbar die Sacristeien das Allerwerthvollste hergeben, z. B. den Teppich Nicolaus V. mit den Geschichten der Weltschöpfung, il più bello che sia tra' Cristiani; sodann noch einen andern besonders herrlichen mit der Himmelfahrt. (Unter andern Thorheiten kam auch ein ganz vergoldetes lebendiges Kind vor, welches auf einer Säule stand und aus einem Brunnen Wasser nach allen Seiten spritzte.)

An Kirchenfesten wird noch heute, wo Teppiche religiösen Inhaltes nicht ausreichen, mit mythologischen und selbst mit Jagdscenen nachgeholfen.

Im Ganzen sind Teppiche und Guirlanden im XV. Jahrhundert noch das Bestimmende.

## § 189.

### Feste des XVI. Jahrhunderts.

Im XVI. Jahrhundert wird zunächst ein ausserordentliches Steigen des Aufwandes in der Festdecoration bemerklich. Es ist die Zeit, da Baumeister, Bildhauer und Maler sich bei dieser Beschäftigung auf die Effecte

im Grossen einübten und Proben für die monumentale Kunst machten (§ 50 und 60), freilich aber auch sich an alles Flüchtige und Grelle gewöhnten.

Der Possesso Leo's X. in Rom 1513, Relation des Giac. Penni, bei Roscoe, Leone X, ed. Bossi V, p. 205 ss. — Hauptthema der Allegorien musste, da man den neuen Papst kannte, das zu erwartende Mäcenat sein; an dem Triumphbogen des Agostino Chigi hiess es, mit Bezug auf das sittenlose Pontificat Alexanders VI. und das kriegerische Julius II.:

Olim habuit Cypris sua tempora, tempora Mavors
Olim habuit, sua nunc tempora Pallas habet.

Leo's X. Einzug in Florenz 30. Novbr. 1515; zwei Relationen bei Roscoe, l. c. VI, p. 280 ss.; — ferner Vasari V, p. 24 s., (Le M. VIII, p, 266 s.), v. di A. del Sarto; V, p. 341 (Le M. IX, p. 219), v. di Granacci, VI, p. 141 (Le M. X, p. 299), v. di Bandinelli; VI, p. 255 (Le M. XI, p. 38), v. di Pontormo. — Damals die berühmte Scheinfassade des Domes, s. § 190.

Carls V. Empfang nach dem ersten africanischen Feldzug 1536 in Rom, Vasari IV, p. 545 s. (Le M. VIII, p. 185 s.), v. di Montelupo; V, p. 464 s. (Le M. X, p. 14), v. di Ant. Sangallo; VI, p. 571 s. (Le M. XI, p. 317), v. di Batt. Franco; — in Siena, ib. V, p. 644 s. (Le M. X, p. 185 s.), v. di Beccafumi; Gaye, carteggio II, p. 245; Milanesi III, p. 167, 185; — in Florenz, Lettere pittoriche III, 12; Vasari VI p. 67 (Le M. X, p. 253), v. di Tribolo; VI, p. 637 (Le M. XII, p. 27), v. di Montorsoli (vgl. auch p. 26); — in Bologna, ib. VII, p. 652 (Le M. I, p. 4), in Vasari's eigenem Leben.

Die Hochzeit Cosimo's I. 1539; Vasari VI, p. 86 (Le M. X, p. 269), v. di Tribolo; VI, p. 576 (Le M. XI, p. 321), v. di Batt. Franco.

Die Hauptbestandtheile der frühern Decoration, das Grün, die Teppiche und die lebenden Statuen nehmen bald völlig ihren Abschied. Das Classisch-Architectonische bekommt das Uebergewicht über das Freiphantastische.

Das zwar späte, aber für das ganze XVI. Jahrhundert bezeichnende Gutachten Borghini's 1565, Lettere pittoriche I, 56: „das einzig Wahre ist Holz und gemalte Leinwand, in Gestalt von Bogen, Fassaden und andern Baulichkeiten; das Grün und die Teppiche mögen allenfalls passen bei scherzhaften Anlässen oder auch an Kirchenfesten; die lebenden, als Tugenden u. s. w. costümirten Figuren sind eine magra invenzione; das Wünschbarste wäre freilich, etwas Dauerndes aus Stein bauen zu können etc.“ — d. h. die überhandnehmende Grandezza kann den fröhlichen Kirmessstyl nicht mehr vertragen.

## § 190.

### Der Triumphbogen.

Die Triumphbogen, jetzt fast nur in Steinfarbe, schliessen sich, wenn nicht bestimmten römischen Mustern, doch genau der antiken Bildung der Einzelformen an. Eine baldige Consequenz hievon ist die Steinfarbe auch an den Statuen und das Chiaroscuro an den Malereien, welche jetzt durchaus das Relief nachahmen.

Die vorgesetzten Säulen mit Statuen darüber, schon beim Possesso Alexanders VI. erwähnt, werden jetzt zur Regel. Versilberte Säulen mit vergoldeten Capitälen kommen wohl noch vor, doch herrscht schon die Steinfarbe. Bei Leo's X. Possesso, wo sich der frühere und der spätere Styl mischten, kamen noch an einzelnen Bogen lebende Figuren vor, z. B. sogar mitten im cassettirten Gewölbe eines Bogens, in einer sich plötzlich öffnenden Kugel ein Kind, welches zwei Distichen hersagte; sonst sind alle Statuen von Stucco, ja an einem Bogen hatte man echte antike Statuen und Büsten angebracht.

Die Bogen bei Leo's Empfang in Florenz hatten ohne Zweifel sämmtlich streng architectonische Formen; auf dem Signorenplatz war ein vierseitiger, vielleicht nach dem Motiv des Janusbogens, wie denn an Verschiedenheit der Combinationen gewiss das Mögliche versucht war. Einer schien wie aus lauter Porphyr.

Die Bogen bei spätern Anlässen (ein sehr prächtiger bei einem florentinischen Fest 1525, Vasari VI, p. 452 (Le M. XI, p. 216), v. di Aristotile) sind bisweilen so „herrlich und proportionirt", d. h. in Vasari's Sinn so sehr der strengen Architectur genähert, dass man nur ihre Ausführung in Marmor wünschte, um sie unter die Wunder der Welt zählen zu können. (Cagnola's Simplonbogen in Mailand ist bekanntlich das marmorne Nachbild eines Festbogens, welcher das grösste Wohlgefallen erregt hatte.) Auch Serlio's Vorschrift und Vorbild (L. IV, p. 180) ist streng classisch.

Das tiefste Missverständniss der Aufgabe, d. h. die weiteste Abwendung von Heiterkeit und Freiheit, zeigte sich 1556 in Venedig bei Anlass der Einführung einer Dogaressa an einem Triumphbogen der Metzgergilde, dessen Säulen und Pilaster lauter Rustica hatten; Sansovino, Venezia, fol. 154. Rubens hat später dieses Motiv aufgegriffen für einige seiner Decorationen in Antwerpen beim Empfang des Cardinal Infanten, allein er half sich mit einer glücklichen barocken Freiheit durch.

Dass fast alle Malereien der Bogen jetzt nur noch Reliefs nachahmten, d. h. in Chiaroscuro ausgeführt waren, machte sich dann in der ganzen Festdecoration überhaupt geltend, auch wo farbige Darstellungen passend gewesen wären; z. B. Vasari VII, p. 87 (Le M. XII, p. 116), v. di Taddeo Zucchero. Die Gewöhnung vom Fassadenmalen her mag mitgewirkt haben.

Ausser den Bogen gab es zahlreiche andere Scheinarchitecturen, Prachtfassaden, Decorationen unvollendeter Kirchenfronten, endlich frei stehende Zierbauten.

Die Exhibition einer grossen Menge antiker Statuen am Hause des Evangelista Rossi beim Possesso Leo's X. muss man sich wohl an einer grossen decorirten Nischenwand denken.

Als ein Wunder von Schönheit galt dann bei Leo's Einzug in Florenz die Scheinfassade des Domes, mit scheinbar verwittertem Tone, von Jacopo Sansovino und A. del Sarto.

Ausserdem hatte man damals einige römische Denkmäler in Florenz nachgeahmt: die Trajanssäule, einen Obelisken, die Meta sudans etc., — eine täuschende Scheinthür an der Badia, weil die wahre nicht genau auf der Axe der Strasse lag, — ein Rundtempel mit halbrunder Eingangshalle u. s. w.

Candelaber, scheinbar von Marmor, wahrscheinlich colossal, kamen wenigstens bei Leo's Possesso vor, vielleicht zum erstenmal.

## § 191.

### Die Festsculptur.

Auch die Sculptur warf sich jetzt mit der vollen Entschlossenheit ihres Modellirens auf die Decoration von Festen und rief öfter in weitwirkenden Colossen diejenigen Ideen in's Leben, deren Ausführung in dauerndem Stoffe ihr nie oder nur selten vergönnt war.

Beim Possesso Leo's handelt es sich, abgesehen von den Statuen der Triumphbogen, mehr um kleinere zierliche Brunnenfiguren: eine Venus, aus deren Brüsten, ein Dornauszieher, aus dessen Wunde Wasser sprang.

Dagegen empfingen den Papst seine Landsleute in Florenz 1515 mit zum Theil colossalen Sculpturen, welche mit den Decorationen abwechselten; ein Hercules Bandinelli's, $9^1/_2$ Braccien hoch, aber misslungen; ein Rossebändiger in der Art der quirinalischen; ein vergoldetes Reiterbild in der Art des Marc Aurel.

Massenhaft wurde dann modellirt für den Empfang Carls V.; da musste Rafaello da Montelupo von den kaum vollendeten 14 grossen Statuen für die Engelsbrücke hinweg eilends dem Kaiser voran nach Florenz reisen, um dort binnen 5 Tagen 2 Flussgötter zu extemporiren; ausserdem prangten Montorsoli's Hilaritas und Jason, Tribolo's Friedensgöttin, Hercules und vergoldetes Reiterbild Carls, drei weitere Flussgötter der beiden letztgenannten Sculptoren, eine Victoria von einem gewissen Cesare, Prudentia und Justitia von Franc. Sangallo, alles colossal und mehreres „ausserordentlich gross“.

In Siena arbeitete Beccafumi aus Papiermasse über einem eisernen Gerippe das höchst colossale Reiterbild des Kaisers in antikem Costüm, über drei Gestalten von besiegten Provinzen dahin sprengend, nächst Lionardo eins der ersten sprengenden Pferde der modernen Kunst. (Nach Andern statt der Provinzen drei Flussgötter, aus deren Urnen Wasser strömte.) — Auch Sodoma muss damals an einem Pferd gearbeitet haben.

Die Reiterstatue, und zwar sprengend, kam später auch bei Cosimo's I. Hochzeit vor, wo dessen Vater Giovanni dalle Bande nere durch Tribolo auf diese Weise, und zwar riesengross, dargestellt wurde.

Man überbot sich dann im Colossalen; beim ersten Einzug Alfonso's II. von Ferrara in Reggio 1558 stand auf der Piazza 46 Palmen hoch der Gründer der Stadt, M. Lepidus, aus Stucco verfertigt von Clementi; Lettere pittoriche I, Append. 39; späterer Colosse, z. B. in Vasari's Beschreibung der Hochzeit des Prinzen Francesco Medici 1565 nicht zu gedenken.

Zu all diesem gehörte eine Behendigkeit wie die des Montorsoli, der binnen 24 Stunden eine Fides und eine Caritas in Lebensgrösse modellirte, als Schmuck eines improvisirten Brunnens, welcher während des Generalcapitels des Servitenordens floss: Vasari VI, p. 636 (Le M. XII, p. 26), v. di Montorsoli.

Die Künstler kamen bei solchen pressanten Arbeiten in eine Art von Taumel hinein, und wenn dann mit gutem Wein nachgeholfen wurde, meldeten sich Ideen, die wenigstens während des Festjubels als das Brillanteste von der Welt galten; Vasari VI, p. 573 (Le M. XI, p. 319), v. di Batt. Franco. Und wenn Einer todmüde auf ein Bündel Laub sank, konnte es ihm begegnen, auf die schmeichel-

hafteste Weise geweckt zu werden, wie z. B. dem Vasari selbst, Lettere pittoriche III, 12.

Beim Volk gelangte man durch solche Arbeiten des Augenblickes zu einem ungemeinen Ruhm; Armenini, p. 71.

§ 192.

Der Theaterbau.

Dramatische Aufführungen, lange nur bei festlichen Anlässen üblich, fanden in Höfen und Sälen der Grossen und Prälaten, auch wohl auf öffentlichen Plätzen statt. Erst spät beginnen stehende Theater und diese bringen es dann noch lange zu keiner äussern Kunstform.

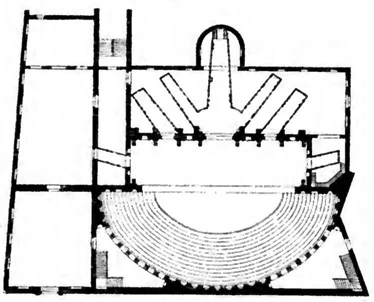


Fig. 282. Palladio's Teatro olimpico zu Vicenza. Grundriss. (Nach Gurlitt.)

Ueber das Theaterwesen vgl. Cultur der Renaissance S. 250, 277, 314, 401; IV. Aufl. I, S. 285, 310 f.; II, S. 34, 133.

Die Toscaner gelten auch hier noch lange als die Wissenden, wie in allem Festwesen. Für Feststellung eines Bühnenapparates musste noch 1542 die Compagnia della Calza in Venedig Leute aus Toscana kommen lassen. Vgl. Crowe-Cavalcaselle, Tizian, Bd. II, S. 421.

Die Tragödie blieb eine Sache des höhern momentanen Luxus; die ersten Theater, welche wenigstens eine beträchtlichere Zeit hindurch als solche eingerichtet blieben, dienten nur für Comödien; Vasari VI, p. 446 s. (Le M. XI, p. 212), v. di Aristotile (in einem Saal des Cardinals Farnese zu Rom); — VI, p. 583 s. (Le M. XI, p. 328), v. di Batt. Franco (in einem Gebäude an der Via Giulia). Schon früher, im Jahr 1515, muss das Local des Giuliano Medici, Bruder Leo's X., wenigstens einige Zeit in voller Ausstattung dagestanden haben, da dessen Neffe Lorenzo in dessen Abwesenheit dort ein Stück des Plautus aufführen liess; Lettere di principi I, 13. — Palladio errichtete in Venedig bereits ein halbrundes Theater,

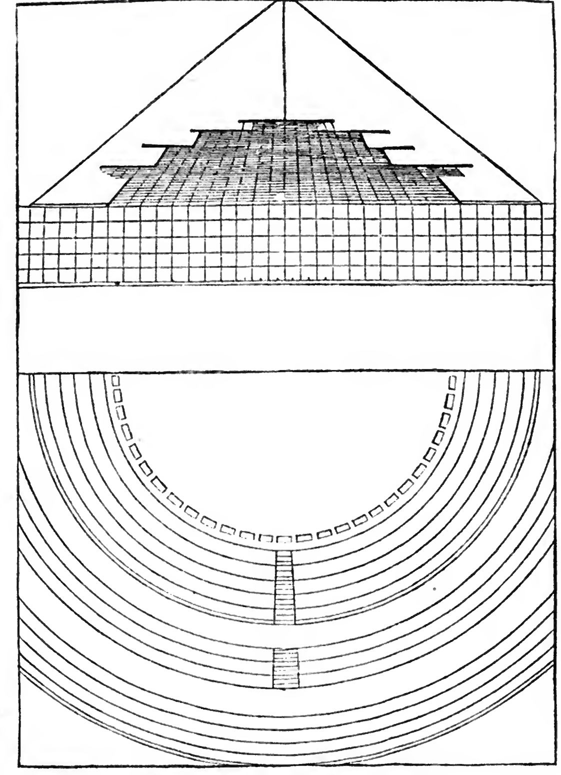


Fig. 283. Schema eines Theaters nach Serlio. Grundriss.

welches nach aussen die antiken Formen, „nach Art des Colosseums“, allerdings nur in Holz, scheint gehabt zu haben; dasselbe wurde erbaut für eine einzige

Tragödie während eines Carnevals; Vasari VII, p. 100 (Le M. XII, p. 127), v. di Tadd. Zucchero; dagegen ist Palladio's erhaltenes teatro olimpico (Fig. 282) zu Vicenza (1584) aussen ganz formlos; das Auditorium queroval, oben mit einer Halle. Während letzteres notorisch für Comödien sowohl als für Tragödien diente, waren die zwei „sehr schönen, mit grösstem Aufwand erbauten“ stabilen Theater in Venedig, das ovale und das runde, welche Francesco Sansovino, Venezia, fol. 75 anführt (um 1580), nur für Aufführungen von Comödien im Carneval bestimmt. Sie fassten eine grosse Menschenmenge. Der Verf. sagt nicht, dass sie Werke seines Vaters Jacopo S. gewesen.

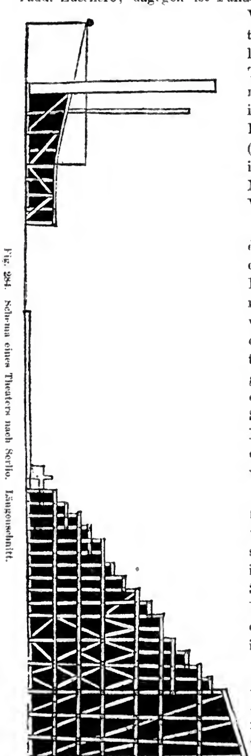


Fig. 284. Schema eines Theaters nach Serlio. Längenschnitt.

Eine Zeichnung im Louvre (salles des dessins, première vitrine tournante), diese allerdings mit dem Namen Sansovino's, gibt den Längendurchschnitt eines Theaters, welches bereits wie dasjenige im Palast von Parma (1618, von Aleotti) über dem Auditorium obere Hallenordnungen in der Art von Sansovino's Biblioteca hat; dann, bevor die Scena beginnt, eine grosse Eingangspforte mit Fenster darüber. Allein die einzelnen Nischenverzierungen etc. sind für Sansovino schon zu barock. (Im Theater von Parma ist die Scena bereits ein Tiefbau, für einen optisch isolirten Anblick, auch auf Verwandlungen berechnet.)

Die Anordnung der Sitzreihen mag Anfangs dem jedesmaligen Zufall überlassen gewesen sein. Mit der Zeit jedoch ermittelte man sowohl ihre richtige Lage zur Bühne, als auch ihre möglichst zweckmässige Einrichtung zum Sehen und Hören. Welches dabei das specielle Verdienst des Lionardo gewesen, der bei Giovio delicarium theatralium mirificus inventor heisst, ist nicht mehr auszumitteln.

Aristotile da Sangallo suchte bei einer Aufführung im hintern Hof des Pal. Medici zu Florenz (1539) den Zuschauerraum wenigstens möglichst schmuckreich zu gestalten; ein Tuch überspannte die Arena und an den Wänden waren Bilder zeitgeschichtlichen Inhaltes angebracht; Vasari VI, p. 441 (Le M. XI, p. 203 s.) v. di Aristotile. — Aehnlich bei Vasari's in Venedig für die Compagnia della Calza errichtetem Bau, mit Nischen zwischen den Wandbildern; Vasari VI, p. 223 ss.

(Le M. XI, p. 9 ss.), v. di Gherardi. — Battista Franco führte für Cardinäle und Prälaten, die sich vor dem übrigen Publicum nicht zeigen mochten, Logen (stanze) mit Vorhängen (Jalousien) ein; Vasari VI, p. 583 s. (Le M. XI, p. 328), v. di Batt. Franco.

Serlio's Anweisung für die Construction des Zuschauerraums und der Bühne ist aus Fig. 283 und 284 ersichtlich. Die Bühne soll gegen den Hintergrund um ein Neuntel ihrer Länge ansteigen; bei seiner Bühne in Vicenza war der vordere

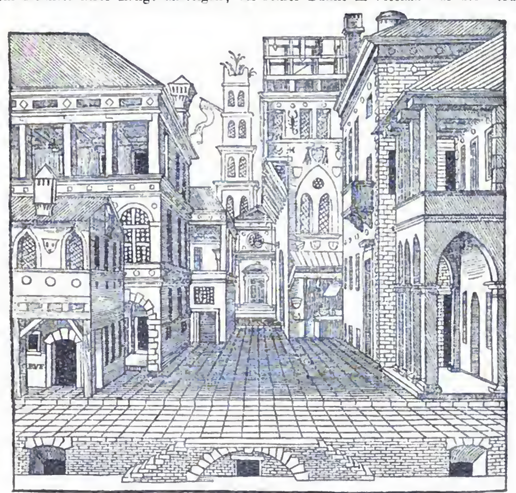


Fig. 285. Scena einer Comödie. Entwurf von Serlio.

Theil, bei einer Tiefe von 12 und einer Breite von 60 Fuss, eben, aus Rücksicht auf das Ballet, bei dem auch Elephanten zu erscheinen hatten. Auf dieser Vorderbühne wurden die Gebäude nicht perspectivisch verkürzt.

Den Horizont verlegte Serlio nicht, wie andere damals, an die Basis des Hintergrundes, sondern um das Mass der Tiefe des ansteigenden Theiles der Bühne über den Hintergrund hinaus (s. den Punkt O in Fig. 284).

Palladio hat, der antiken Tradition und zeitgenössischer Gewohnheit (vgl. Serlio) entgegen, der Orchestra und Scena das gleiche Niveau gegeben.

## § 193.

### Die Scena.

Nachdem früher die Scena auch bei Mysterien nur eine allgemeine decorative Ausstattung gehabt hatte, begann mit dem XVI. Jahrhundert eine bestimmte Bezeichnung der Oertlichkeiten, theils mehr in idealisirendem Sinn, theils mehr wirklichkeitsgemäss.

Theoretische und practische Darstellung der ganzen Theatereinrichtung um 1540 bei Serlio, im II. Buche, fol. 47 ss.

Die Scena muss zunächst häufig einen symmetrischen, idealen Bau dargestellt haben, mit Ausgängen in der Mitte und zu den Seiten, und mit einer Menge von Bildern, welche zusammen einen obern Fries ausmachen mochten; der ganze Raum sich stark perspectivisch verengend; die Gesimse, Capitäle u. s. w. geschnitzt vortretend.

So die Scenen halbgeistlicher Aufführungen, Vasari VI, p. 438 s. (Le M. XI, p. 205), v. die Aristotile, „voller Säulenhallen, Nischen, Tabernakel und Statuen, wie man es früher bei solchen Aufführungen nicht gesehen." (Um 1532).

So der „königliche Saal mit zwei Nebengemächern, aus welchen die Recitanten hervortreten", in der ersten bei Vasari V, p. 519 (Le M. X, p. 82) im Commentar zu v. di Ant. da Sangallo erwähnten Scenenskizze.

Auch die Aufführung des „Königs Hyrcanus von Jerusalem" in dem oben erwähnten Halbrund Palladio's, wird eine solche Scena gehabt haben.

In ihren einfachsten Elementen ist diese Art von Scenen öfter in figurenreichen erzählenden florentinischen Breitbildern um 1500 dargestellt.

Die andere Art von Scenen, diejenige, auf welche sich Serlio bezieht, enthielt verschiedene coulissenartig vortretende Gebäude (wie an einer nicht sehr breiten Strasse in der mittlern Axe), „die kleinern vorn, die grössern weiter hinten"; so dass man etwa durch die Hallen des einen das andere sah; nebst einem Schlussbau; ebenfalls stark ansteigend und sich verjüngend. Für Comödien (Fig. 285) wählte man grössere und kleinere Häuser (Wirthshaus, Bordell etc.) mit obern Gängen, Erkern oder Fenstern; für Tragödien (Fig 286) fürstliche Prachthallen mit Statuen, auch mit einem Triumphbogen in der Mitte u. s. w; ja Serlio gibt auch noch für ein vermeintliches „satyrisches" Drama (Fig. 287) eine ländliche Decoration mit Bäumen und Hütten.

Eine Comödienscena dieser mehr wirklichkeitsgemässen Art war 1515 die von Baldassar Peruzzi angegebene, als die Stadt Rom die Erhebung des Giuliano Medici, Bruder Leo's X., zum Feldherrn der Kirche feierte; man bewunderte daran die reiche und bunte Erfindung der Häuser, Hallen, Fenster etc., Vasari IV. p. 595 s. (Le M. VIII, p. 224), v. di Peruzzi. Auch die Decoration für Bibiena's Comödie Calandra, welche vor Leo X. aufgeführt wurde, war voll von „täuschend" gegebenen Einzelgebäuden, ib. p. 600 (p. 227 s.), vgl. 610 (237), Nota. Wenn eine noch vorhandene Zeichnung Peruzzi's diese Scena vorstellt, so enthielt der Hintergrund eine Anzahl von Gebäuden des alten Roms. (Serlio, Ende des IV. Buches, rühmt, dass Peruzzi's Scenen bei aller Schönheit weniger gekostet hätten, als alles Aehnliche vor ihm und nach ihm.)

Aehnliche Scenen wird man, wo nichts Besonderes bemerkt wird, bei Comödien in der Regel und auch wohl bei Tragödien vorauszusetzen haben. So Vasari III, p. 682 (Le M. VI, p. 135), v. di Indaco; — V, p. 195 (Le M. IX, p. 101), v. di Francia Bigio; — ib. 341 (p. 219), v. di Granacci; — ib. 519 (Le M. X, p. 82), die zweite im Commentar zu v. di Ant. da Sangallo erwähnte Scenenskizze, wo den einzelnen Häusern die Namen beigeschrieben sind; — VI, p. 12 (Le M. X, p. 204 s.), v. di Lappoli; — ib. p. 316, 317, 330 (Le M. XI, p. 87 s., 99), v. di Genga; — ib. p. 436—445 (Le M. XI, p. 203—212), v. di Aristotile, abgesehen von den oben erwähnten Ausnahmen; — ib. p. 541 (Le

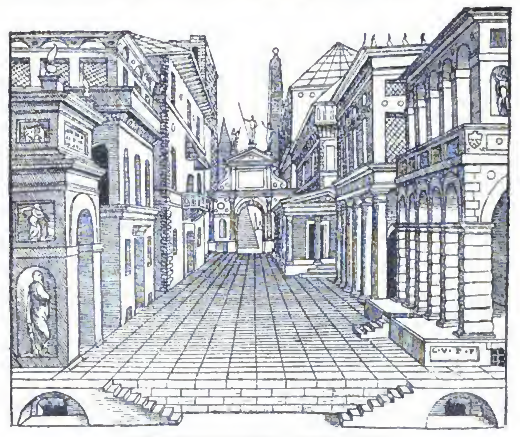



Fig. 286. Scena einer Tragödie. Entwurf von Serlio.

M. XI, p. 293), v. di Ridolfo Ghirlandajo; — ib. p. 583 (Le M. XI, p. 328), v. d. Batt. Franco (obwohl man hier der gemalten Historien und Statuen wegen auch an einen einheitlichen idealen Bau denken könnte); — VII, p. 15, 27 (Le M. XII, p. 56, 66), v. di Salviati.

Die Scena von Palladio's Teatro olimpico vereinigt dann Beides: den symmetrischen Prachtbau und (durch fünf Pforten gesehen) die ansteigenden Gassen mit verschiedenen und unsymmetrischen Einzelgebäuden (Fig. 288).

Dass Ansichten wirklicher Gebäude, ja ganzer Städte vorkamen, erhellt aus den Stellen über Peruzzi; in einer Decoration des Aristotile war Pisa ganz kenntlich dargestellt. Dass man aber solche Aussagen doch nicht zu buchstäblich nehmen dürfe, lehrt der Prolog von Ariosto's Negromante: die Stadt stelle Cremona dar;

So che alcuni diranno ch'ella è simile
E forse ancora ch'ella è la medesima
Che fu detta Ferrara, recitandosi
La Lena

(eine andere Comödie des Dichters), aber es sei eben Carneval, wo auch Cremona in der Maske auftreten dürfe, die einst Ferrara trug.



Fig. 287. Scena eines „satyrischen Dramas." Entwurf von Serlio.

§ 194.

Künstlerische Absicht der Scena.

Das Höchste, was die Scenenkünstler erstrebten, war indess noch nirgends die Täuschung in unserm heutigen Sinne, sondern eine festliche Pracht des Anblickes, hinreissend genug für jene Zeit, um die Poesie darob vergessen zu lassen.

Serlio's u. A. Angaben, wie man den Mond steigen lasse, Blitz und Donner hervorbringe, beliebige Gegenstände brennen lasse, Flugmaschinen in Bewegung

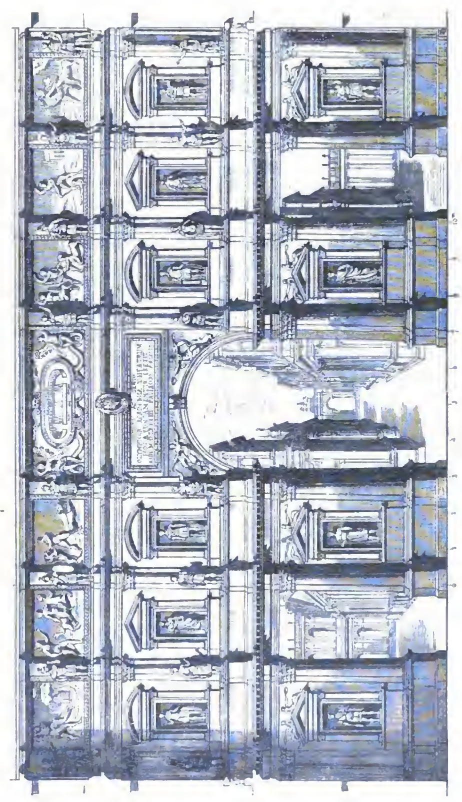


Fig. 288. Palladio's Teatro olimpico zu Vicenza; Scena.

setze u. s. w.; die Sonne wurde durch eine von hinten beleuchtete Crystallkugel dargestellt (und zwar beweglich) u. s. w.

Ganz kindlich und unserm Begriff von Illusion geradezu entgegengesetzt erscheinen jene sog. Edelsteine, womit die Friese der Gebäude auf der Scena geschmückt waren: es waren facettirt gegossene Gefässe, entweder mit gefärbten Flüssigkeiten oder aus farbigem Glas, von hinten beleuchtet; an den perspectivisch verkürzten Flächen der Gebäude, heisst es, müsse man sie natürlich ebenfalls verkürzt darstellen, auch sie wohl befestigen, damit sie nicht von der Erschütterung der Ballette herunterfielen.

Auch die Fenster, mit farbigem Glas, Papier oder Tuch geschlossen, wurden beleuchtet, wie etwa jetzt auf Kindertheatern.

Eine ländliche Scena, eingerichtet von Genga für den Herzog von Urbino, hatte lauter Baumlaub und anderes Grün und Blumen von Seide; an den Gestaden des Wassers wimmelte es von echten Seemuscheln und Corallen, wozu die Prachtcostüme der Hirten und Nymphen, die goldenen Fischernetze und die aus verkappten Menschen componirten Meerwunder trefflich zu passen schienen.

Sehr richtig verlangt Serlio für die Bühne reines Oberlicht durch Kronleuchter, statt des zweifelhaft wirkenden Rampenlichtes der modernen Theater.

Vor bloss gemalten Personen warnt er, gibt aber doch Intermezzi von ausgeschnittenen Cartonfiguren zu, deren unterer Rand in einem Falz des Bühnenbodens laufen müsse.

## § 195.

### Feuerwerk und Tischaufsätze.

Auch das Kunstfeuerwerk war in Italien gegen Ende des XV. Jahrhunderts so ausgebildet, dass es den Festlichkeiten einen höhern Charakter verleihen konnte.

(Auch wohl in Spanien, vgl. das Feuerwerk in Barcelona 1501, bei Hubert. Leodius, de vita Friderici II. Palatini, L. II.)

Auch hier sind Florentiner unentbehrlich. Phil. Beroaldus l. c. (§ 187): am letzten Abend des Festes gab es auf dem Platz vor dem Palaste ein neues und ungewohntes Schauspiel, bei den Leuten Girandola, d. h. Flammenkreis, geheissen, von einem florentinischen Machinator. (Es scheint misslungen zu sein, aber trotz Schreckens und verbrannter Kleider gefiel es um der Neuheit willen.)

Das theoretische Werk des Vannuccio Biringucci von Siena, Pirotechnia (erste Ausg. Venedig 1540) steht uns nicht zu Gebote. Ueber den Autor vgl. Milanesi III. p. 124.

In Florenz knüpfte sich eine wahrscheinlich schon alte Ausübung an das Johannesfest. Die Hauptschilderung der Girandola in den ersten Jahrzehnten des XVI. Jahrhunderts ziemlich dunkel, bei Vasari VI, p. 92 s. (Le M. X, p. 274), v. di Tribolo, welcher letztere dann auf Befehl Cosimo's I. (vgl. § 56) dem Feuerwerk die phantastischen Elemente benahm und einen classischen achteckigen Tempel an deren Stelle leuchten liess. — Vgl. VI, p. 535 (Le M. XI, p. 288), v. di Rid. Ghirlandajo, dessen Gehülfe Nunziata in diesem Fache sehr gerühmt wird.

Nach dem Feuerwerk sind wir auch dem Zuckerwerk und den Tafelaufsätzen eine Notiz schuldig, insofern diese Dinge bisweilen mit grossen decorativen und plastischen Ansprüchen auftraten.

Ja bisweilen alle Speisen überhaupt in Phantasieformen. Ein colossales Beispiel Corio, stor. di Milano, fol. 239 s. bei Anlass der Hochzeit einer Visconti mit einem englischen Prinzen 1368.

Beim Empfang der Lionora durch Cardinal Pietro Riario (§ 187), Corio, fol. 417 ss., vergoldete Speisen, travestirte Gerichte, z. B. ein Kalbskopf als Einhorn, dann allmälig lebensgrosse mythologische Figuren und Gruppen, Castelle, Alles essbar oder mit Delicatessen angefüllt, Schiffe, Wagen mit Thieren, ja ein Berg, aus welchem ein lebendiger Mensch herausstieg, um Verse zu recitiren. — Mässiger ging es dann am Hofe von Ferrara bei den Festen zu Ehren derselben Prinzessin zu, Diario ferrar., bei Murat. XXIV, Col. 249; die in allen möglichen Formen modellirten Zuckersachen wurden dann dem Volk zum Raub überlassen.

Beroaldus a. a. O. (§ 187) lässt eine schon etwas veredelte Stufe dieses Vergnügens erkennen; bei der von ihm geschilderten Hochzeit kam zwar am Hauptgastmahl noch manche Spielerei vor, z. B. die Thiere noch scheinbar lebendig, Rehe, die noch hüpften, Stachelschweine, die noch ihre Stacheln aufrichteten etc.; die eigentliche Kunst zeigte sich aber zwei Tage später bei einem Dejeuner in engerm Kreise, und zwar mit den niedlichsten Figuren und Gruppen, wahrscheinlich aus Dragant, welche dann den einzelnen Gästen als Geschenk mitgegeben wurden.

Als Schlussvignette dieses Abschnittes möge die Erwähnung einer gewiss geschmackvoll angeordneten Trophäe aus lauter Wildpret dienen, womit ein Abt von Farfa 1476 den nach Rom reisenden König Ferrante von Neapel empfing; Jovian. Pontan. de conviventia.

# Künstler-Verzeichniss.

## C.



## D.



## E.



## F.



## G.

## Q.



## R.



## S.



## T.

## U.



## V.



## Z.

# Ortsverzeichniss.

## A.



## B.

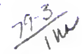
## N.

## O.



## P.

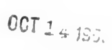
## S.



Hofbuchdruckerei Greiner und Pfeiffer. Stuttgart.


COLUMBIA UNIVERSITY LIBRA
0066381541




OCT 14 195



